ISSN 0130-6405

# 90

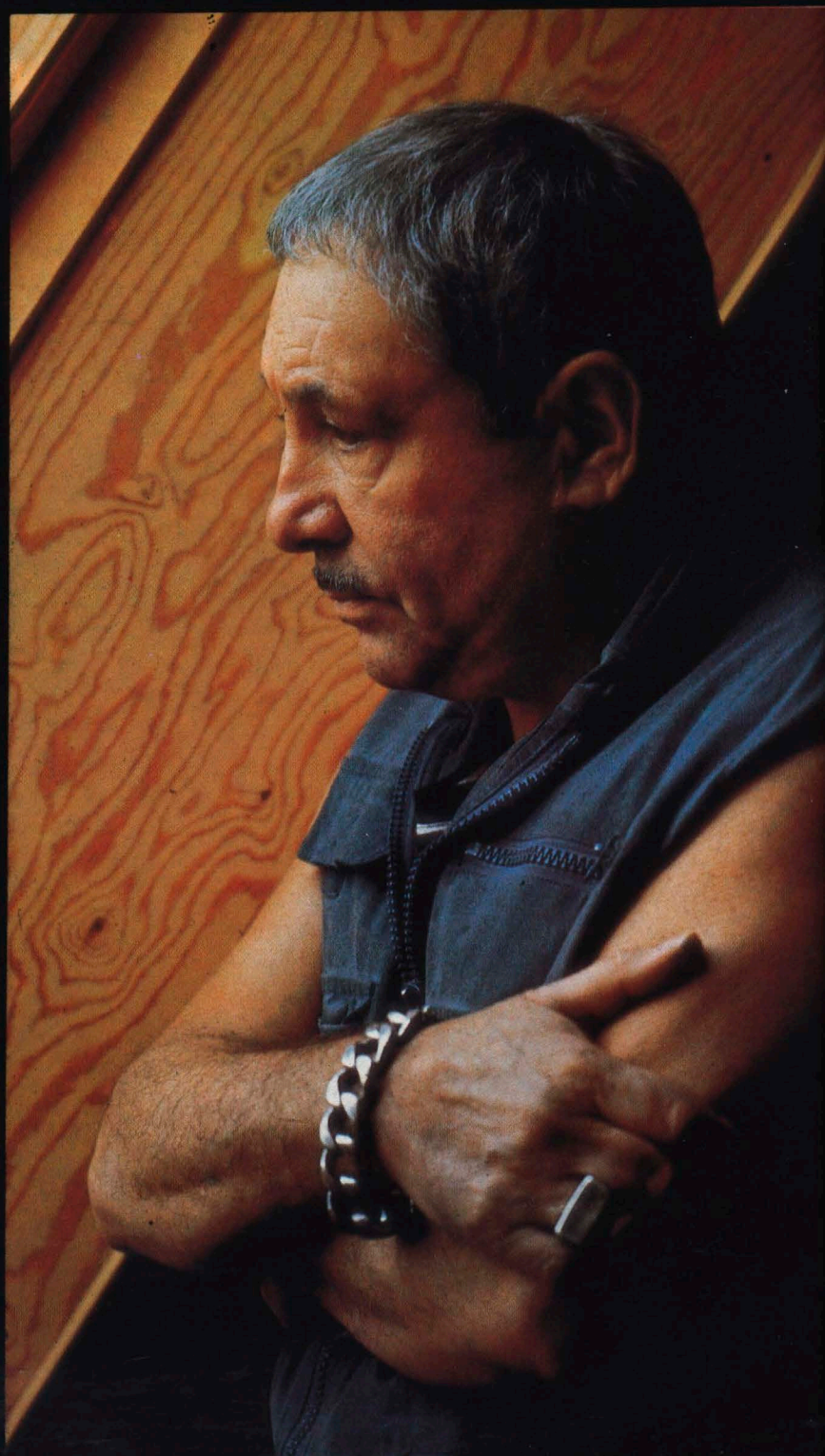
# ИСКУССТВО КИНО

# «В ответе ль зрячий за слепца...»

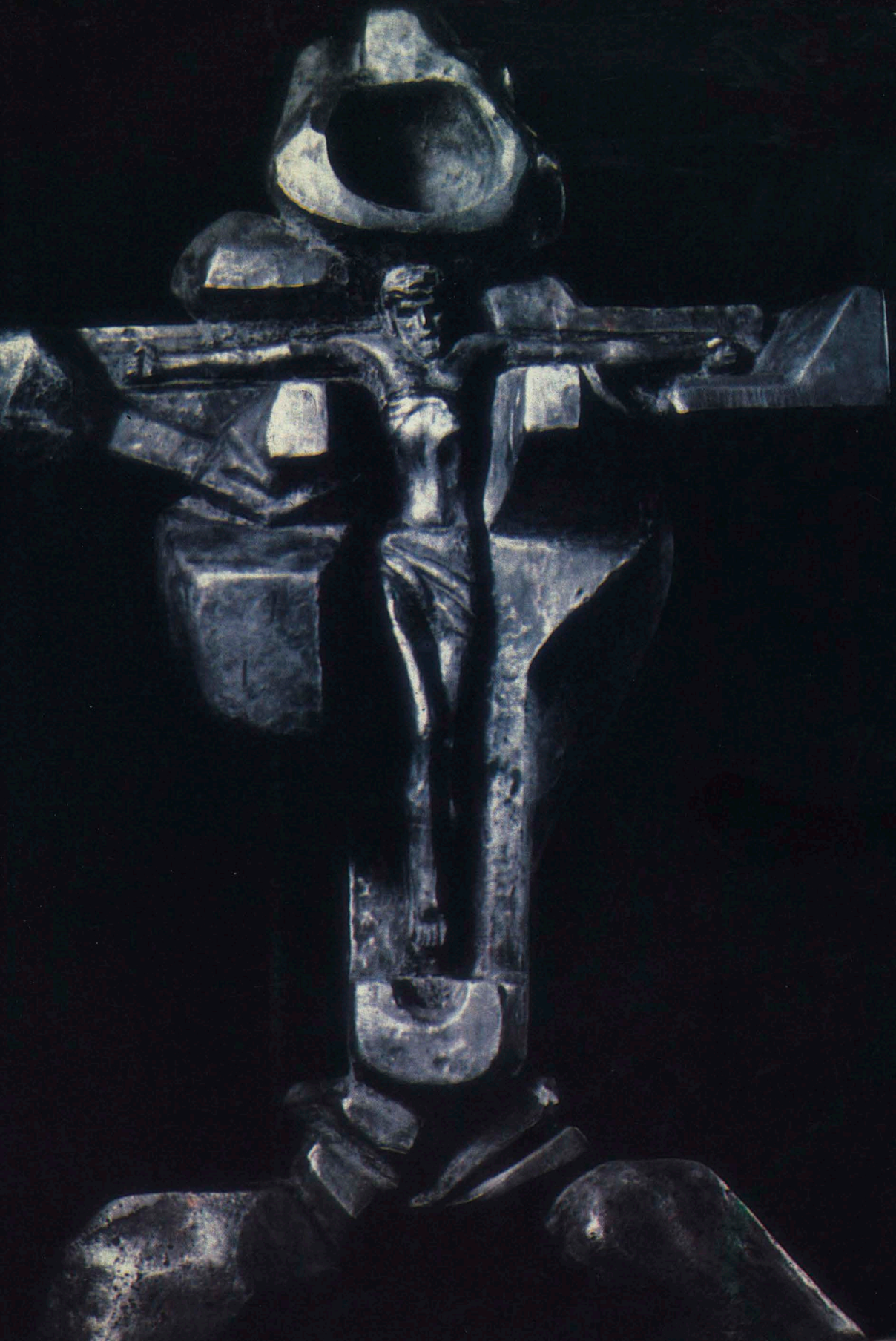
Этот снимок сделан в Швеции, в городе Уттерберге, в мастерской Э. Неизвестного. Съемки фильма "В ответе ль зрячий за слепца . . ." проходили и по другому адресу: Нью-Йорк, Сохо, Гранд стрит, 81, где находится еще одна мастерская скульптора . . .

Нельзя отказать во вкусе тем, кто еще недавно распоряжался судьбами художников – из страны были изгнаны далеко не худшие. Мы пытались доказать себе и миру, что наша литература обойдется без А. Солженицына, поэзия – без И. Бродского, театр – без Ю. Любимова, кино – без А. Тарковского.

Кстати, уже готов надгробный памятник А. Тарковскому, созданный Э. Неизвестным. Это распятие, в нижней части которого – тюремный глазок. В фильме скульптор рассказывает еще об одной своей новой работе – памятнике жертвам сталинских репрессий. "Монумент жертвам сталинизма . . . Ну, конечно, он может быть назван и так. Но для меня это монумент жертвам утопического сознания. И самым главным смыслом его создания должно стать нравственное искупление общества" . . .

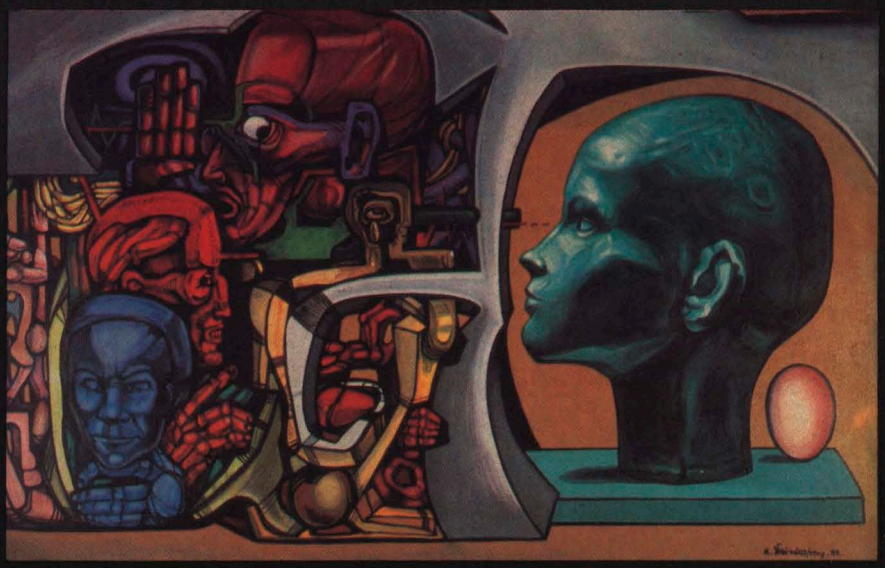


Распятие.
Создано в СССР.
Сейчас находится
в Ватикане.

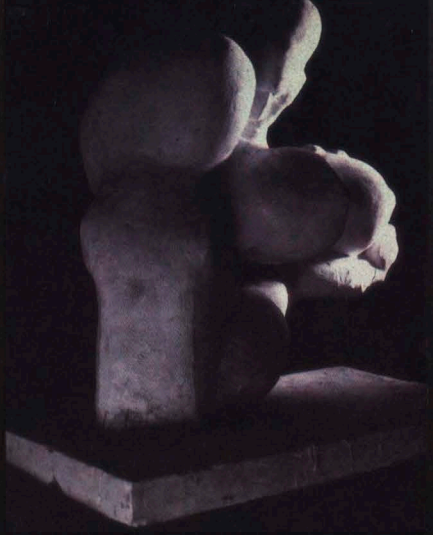


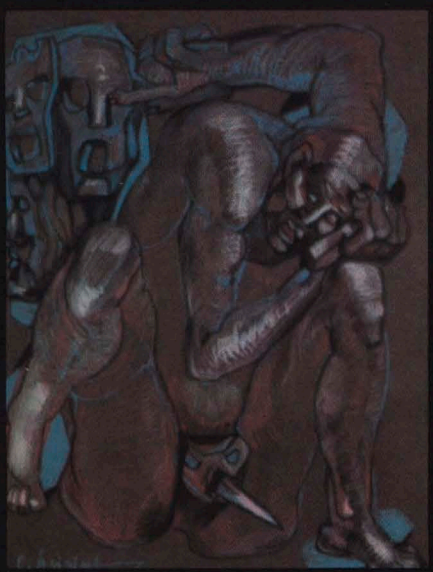
## «В ответе ль зрячий за слепца...»

Маленький Эрик



Апокалипсис





Соединение двух начал

Одиночество

... целостное ощущение мира примиряет противоположные признаки в едином, но многообразном, то есть в синтезе ...
... мы не создали еще искусства, подобного храму, где каждый исповедует свое, но свое внутри всеобщего. Мы не можем умозрительно решать, как должен произойти этот синтез, это соединение и создание целостного пластического языка, но стремиться к этому мы можем.

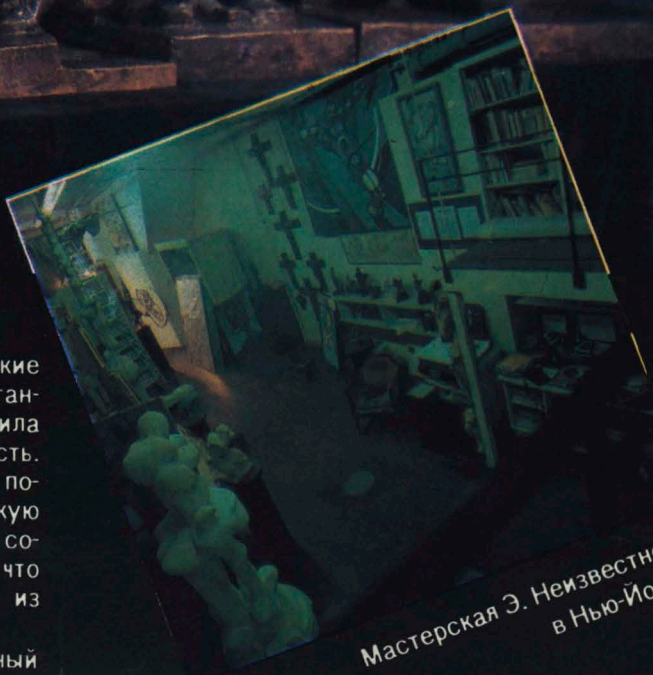
Двуликий Янус

Пожиратели цветов

Гигантомахия.

Как Роден мечтал создать "Адские врата", так я мечтал создать "Гигантомахию". Тема, которая объединила бы эту работу, была бы стойкость. Я не рассматриваю стойкость как положительное качество, историческую добродетель, я в ней вижу форму сопротивления. Мне думается, что такое мировоззрение есть одна из традиций русского искусства.

Э. Неизвестный



Мастерская Э. Неизвестного в Нью-Йорке

Ежемесячный журнал
Орган Союза кинематографистов СССР
Выходит с января 1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам. главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного редактора)
Караганов А. В.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

# ИСКУССТВО КИНО

1 90

## Содержание

**Современность и экран**

**Современность и экран**
3 Союз кино — каким ему быть?

**Вопросы и мысли**
10 **Александр Гельман.** Грех упрощенчества

**Свободная тема**
14 **Ст. Рассадин.** Простаки, или Воспоминания у телевизора

**Необязательные заметки**
31 **Т. Москвина.** Наивное письмецо

**Полемические портреты**
35 **Юрий Карабчиевский.** Товарищ надежда

**Кинематограф 90-х**

**Точка зрения**
46 **Л. Донец.** Кое-что о кинокритике

**Разборы и размышления**
54 **Евгений Марголит.** «Свято место пусто...»

**Дневник**
62 **Виктор Гульченко.** Стокгольм слезам не верит
69 **Игорь Дедков.** На кого надеяться?
72 **Алла Гербер.** Переживание
76 **Нина Игнатьева.** Печальный дефицит
79 **Сергей Кудрявцев.** Oliver Stone — The Wall
83 **Анкета кинокритиков «ИК»**

**Мир души**

84 **Николай Бердяев.** Судьба России

**Теория, история**

93 **Е. Левин.** Пять дней в 49-м
100 **Валерий Фомин.** «На братских могилах не ставят крестов...»

**Дискуссии**
111 Кино тоталитарной эпохи

## За рубежом

**К 70-летию Федерико Феллини**

**121 Юрий Норштейн.** Феномен Феллини

**129 Г. Кнабе.** Рим древний и Рим современный в «Риме» Феллини

**137 Досье «ИК»: Иржи Менцель, Дьердь Черхальми, Луис Пуэнсо, Даниэль Ольбрыхский**

## Сценарий

**138 Светлана Кармалита, Алексей Герман.** Гибель Отрара

## „ИК". Избранная проза

**164 Айра Левин.** Ребенок Розмари

**175 Фильмография**

In this issue:

Union of Soviet filmmakers — new problems (**p. 3**)
Alexandr Gelman's "optional notes" (**p. 10**)
Generation of the 60-ties — new circle of polemics (**pp. 14, 31**)
Bulat Okudzava (**p. 35**)
On some tendencies in Soviet film criticizm (**p. 46**)
Reviews of the films: "The Mistakes of Youth" (**p. 54**)
"Intergirl" (**p. 62**)
"Save and Protect" (**p. 69**)
"Is Seeng Answerable for Blind Person" (**p. 72**)
"Bony a klid" (**p. 76**)
"Wall Street" (**p. 79**)
"Fate of Russia" by Nikolay Berdyaev (**p. 84**)
1949: fight with "cosmopolitains" (**p. 93**)
Unrealized projects in Soviet cinema of 1965 — 1985 (**p. 100**)
Cinema of totalitary epoch (**p. 111**)
To the 70th anniversary of Federico Fellini (**p. 121**)
Dossier "IK" (**p. 137**)
"Loss of Otrar", filmscript by Svetlana Carmalita and Alexey German (**p. 138**)
"Rosemary's Baby" by Ira Levin (**p. 167**)
Filmography (**p. 175**)

Поправка. В № 10 на с. 73 в третьей строке во второй колонке допущена ошибка. Следует читать: «А. Хмелик предложил также запротоколировать...» и далее по тексту.
Редакция приносит свои извинения.

©
Журнал
«Искусство кино», 1990

Оформление
Виноградова О. А.
Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 20.10.89.
Подп. к печати 1.12.89. А07020
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 1. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 15,65, уч.-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 53 000. Заказ 2536.
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
Государственного комитета СССР по печати
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров редакция не высылает

# Союз кино — каким ему быть?

Лет десять назад приближение к очередному кинематографическому съезду обозначали благостные материалы-рапорты, свидетельствующие о том, что нерешенных проблем становится все меньше, а побед и завоеваний — все больше. Сегодня, наоборот, даже немногочисленные победы связаны с появлением новых острейших противоречий. Так в жизни общества, так — и в жизни Союза кинематографистов, который сразу после V съезда взялся на свой страх и риск развязывать самые тугие узлы.

Сейчас ситуация в кинематографе становится все более напряженной. Брожение умов связано и с внедрением «новой киномодели», и с образованием профессиональных гильдий, с судьбой союза как целостной организацией и с его позицией в общем социальном контексте. Можно предположить, что решение провести VI съезд СК СССР на год раньше срока (в апреле — мае 1990 года) продиктовано желанием стабилизировать ситуацию, не дожидаясь критического момента, драматического развития событий. Но что принесет нам возможная стабилизация? Не обернется ли она резким торможением, реакцией? Удастся ли найти компромиссные, выражающие интересы различных групп решения? Или же трещины, уже прорезавшие в разных направлениях монолит, расколют его на пятнадцать частей, наступит размежевание на основе культурных интересов, социально-политических пристрастий?

Желая уловить некоторые из господствующих в киносреде настроений, а также пытаясь хотя бы приблизительно представить то надежное будущее кинематографа, которое коренится в настоящем, редакция воспользовалась стенограммой обсуждения актуальных вопросов кинематографической жизни, которое проводилось по инициативе секретариата союза при участии представителей различных кинопрофессий, регионов, позиций осенью 1989 года.

Мы публикуем избранные фрагменты обсуждения, в котором участвовали: В. Бортко (Ленинград), Е. Вермишева, А. Гельман, С. Говорухин, Б. Головня, Л. Мурса, В. Фомин, Е. Цымбал (Москва), Э. Ишмухамедов (Ташкент), Р. Нугманов (Алма-Ата), М. Пыльдре (Таллинн), В. Рыбарев (Минск), Б. Савченко (Киев), Б. Цуладзе (Тбилиси). Вел обсуждение В. Толстых.

## Досрочный съезд — надежда или опасность?

**В. Толстых.** В нашем кинематографическом союзе возникла ситуация моральной усталости, которая ощущается даже физически. Все как будто функционирует, но на первый план вышла рутина, практика «малых дел», а не стратегические проблемы. Это хорошо видно на отношении к новой модели кинематографа, отработанной еще в январе 1987 года и до сих пор не рассмотренной правительством. Нам явно морочат голову, а мы стучим кулаками, посылаем телеграммы. Нужен съезд, равнозначный V съезду, который заявит свои права, свои идеалы и ценности и придаст новый облик союзу — создаст новые органы, соответствующие новому времени. Придет новое руководство и возьмет эстафету V съезда.

**В. Рыбарев.** Мы не учитываем ситуации, в которой съезд может стать пораженческим. Съезд — законодательное предприятие, обновление неуправляемо и может стать разрушительным, запинав и выбросив за борт благородные идеи. Мы не добились эффекта даже от модели, а ведь это дало бы силу противников консерваторов... Потому, я считаю, съезд опасен сегодня и завтра.

**В. Толстых.** Никакими тактическими приемами вы эту сложившуюся ситуацию не ликвидируете. И я не смотрю на аудиторию и положение секретариата столь пессимистически, как вы. Альтернативы программе V съезда, которой руководствуется нынешний секретариат, насколько я знаю, не существует. Люди, если к ним выйти с хорошей программой и объективным критическим анализом,— не реакционная масса. Я в это верю.

Время съезда — самое удачное. Союз еще авторитетен, правильно понимает и решает национальную проблематику, не рассматривает модель как икону; в секретариате есть общее мнение о том, что именно не получилось, что не сработало, где ошибки, где проиграли,— даже по мелочам. Скандала не произойдет, если съезд будет фундаментально подготовлен, то есть отчет будет честным, самокритичным, аналитичным, а программа дальнейших действий — практична, учтет веер интересов.

**Е. Вермишева.** Прежде всего будет проникнута заботой о людях.

**Б. Головня.** Вообще, мы зря собрались, потому что мы — единомышленники и почти не спорим.

**В. Бортко.** Даю сто процентов гарантии, что крику будет много, но все будет идти, как сейчас идет. Обратной дороги нет.

**Е. Вермишева.** У большинства документалистов есть претензии к своим секретарям. Приняли модель, разрушив все до основания, а зачем? Если говорить об оппозиции, то никакой оппозиции просто нет. Есть несколько незаслуженно обиженных людей: Лиознова, Ростоцкий, Трошкин, Махнач...

**В. Толстых.** На секретариате говорили: съезд возможен только в случае, если: 1) модель пойдет; 2) будет решен вопрос о пенсиях.

**Б. Головня.** Важны сроки! До съезда надо снять часть вопросов: зафиксировать основы модели, чтобы нельзя было повернуть назад.

**В. Толстых.** Сколько потребуется времени, чтобы внедрить модель?

**В. Бортко.** Десять лет!..

## Федерация или конфедерация?

**В. Толстых.** Нам надо обсудить вопрос о федеративном устройстве союза. Имеются решения V пленума СК о реорганизации союза на федеративной основе, которые надо реализовать, закрепить структурными преобразованиями. Но есть и сторонники идеи конфедерации.

**Э. Ишмухамедов.** Я за федерацию. Есть проблемы, которые можно решить только сообща, сохранив центр. Другое дело, каким этот центр будет. Прокат ведет себя анархически, надо — не надо, разрывают договоры. Кооператоры ведут себя как гангстеры. Они получают пленку на фабрике быстрее и лучшую, потому что рассчитываются наличными, устанавливают немыслимые цены. Завтра это все выйдет из-под контроля. Наш союз мечется, превратился в собесовскую организацию. В застойные времена, как ни странно, был дух творчества, сейчас он ушел, все начинают метаться между кооперативами и студиями. Поэтому нельзя разбегаться по конфедерации, нас уничтожат поодиночке.

**В. Бортко.** Кооперативы — начатки нового кинематографа. Во всем мире кино делается, чтобы его смотрели. От поделок нужно отмежевываться, но старое кино умирает, и при отмирании старого возникают начатки нормальных экономических отношений. Я не понимаю, разве конфедерация не предполагает рычагов воздействия?

**В. Толстых.** Конфедерация — это абсолютная самостоятельность и полная безотчетность в своих действиях перед общесоюзной организацией. Никаких обязательств, кроме тех, которые участники конфедерации считают для себя приемлемыми.

**В. Бортко.** Тогда я за федерацию. Нужно иметь в кинематографе образец содружества. Нынешний секретариат не соответствует принципу федерации — в его работе представители республик практически не участвуют. В идеале необходимо их постоянное присутствие, с постоянным проживанием в Москве.

Что нас объединяет? Во-первых, проблемы проката. Эстония внутри себя не может прокатывать, ей нужен выход. Во-вторых, защита прав от посягательств местных властей. Но вмешиваться должна не Москва, а федерация.

**Э. Ишмухамедов.** Да, много решений, принимаемых в Москве от лица союза, вызывает недовольство. Нужен хотя бы один представитель от каждой республики (квартиры могут дать постпредства).

**Б. Головня.** Республикам уже даны все права, но они сами не хотят их до конца использовать! Все время обращаются в центр.

**Е. Вермишева.** Их давит местный административный аппарат.

**Б. Головня.** Правильно. Но это другое. Они требуют у нас прав, а они у них есть,— вот я о чем! Что касается экономики, денег, то центр должен располагать ими только для общественных программ: Высшие сценарные курсы, Всесоюзный фестиваль, организация совместных семинаров, конференций и т. д.

**В. Рыбарев.** Конфедерация для нас равноценна гибели. В условиях расширения свободы и демократии вопросы сотрудничества, объединения будут главными. Когда отпадет необходимость борьбы, союз может отмереть. Не надо только искусственно соединять людей. Когда речь идет о стратегии и тактике нашей борьбы, я подчиняю себя общим интересам, подавляя индивидуальные. Вероятно, и на VI съезде, как и на V, будет мощное размежевание. Вопрос о том, как собрать нас всех под единое знамя устава? Грядет раскол, и мне, видимо, придется найти свой, альтернативный союз. Надоело уговаривать, воспитывать, убеждать в очевидном, «нравственно влиять». Я прекращу эти разговоры и выдвину лозунг из уже принятых, близких всем, и найду людей, с которыми проведу оставшийся отрезок жизни. И буду просить центр гарантировать мне жизнь и защиту. Желание соединить всех — это прожектерство.

**В. Толстых.** Всегда можно, при желании, найти объединяющее основание.

**В. Бортко.** Хотя бы общие принципы.

**В. Рыбарев.** Если отвлечься от соцобеспечения, нас, к сожалению, мало что соединяет.

**В. Толстых.** Рыбарев затронул больную тему. По поручению секретариата мы с Рязановым попытались создать совет игрового кино, некую ассоциацию под полушутливым названием «Люмьеровы братья». Регулярно собираемся и обсуждаем, как нам кажется, интересные не только нам проблемы. Но, оказывается, мы никому не нужны, кроме самих себя. И не имеем никакого статуса. Попытались оговорить право рекомендовать работу художника на «Оскара» или фестиваль и сразу были атакованы: а, значит,

хотите распределять блага? Тогда мы решили — мы ничего не хотим. Но выяснилось: если ничего не можем, то зачем собираемся? Вот реальность! Ясно одно: единомышленники должны найти себя внутри союза. И их право на объединение надо защитить.

**Э. Ишмухамедов.** Будущий союз — это союз для всех. А пока союз исключает всякое инакомыслие, инакодействие. Так пусть люди объединяются вокруг платформ.

**В. Бортко.** Итак, нас объединяет профессия. Делаем профсоюз. Дальше пусть цветут сто цветов, и живите, как хотите. Но Рыбарев говорит: нас давят.

**Е. Вермишева.** Пусть обратится в центр, он организует выездную сессию и защитит его.

**В. Рыбарев.** Все потуги центра разобраться в периферийных делах безнадежны. Его представители попадают в непонятную, трудно объяснимую атмосферу, в тайну некоего государства. И уезжают с ощущением бессмыслицы происходящего.

**А. Гельман.** Нужен закон, дающий право общественной организации в лице, например, секретариата защищать права свого члена независимо от настроений большинства на месте.

**В. Рыбачев.** Дело не в Рыбареве, а в идее, которая должна прорасти в этом регионе.

**В. Бортко.** Рыбарев — хороший человек, тут все ясно. А если придет Тютькин требовать защиты? На каком основании его защищать?

**А. Гельман.** Нужно оговорить вопросы, когда каждый подлежит защите в равной мере. Существуют права меньшинства и сумма гарантированных прав независимо ни от чего.

Что касается вопроса федерации, то мы пока не имеем мнений от республик, в чем именно они хотели бы стать автономными, а что делегировать центру. Слово «конфедерация» сейчас всех пугает, но по смыслу я больше за нее. Можно, наверное, искать индивидуальные договоры на своих условиях с центром и друг с другом.

**М. Пыльдре.** Мы заинтересованы в скорейшем образовании союза России — это для нас главная проблема. Думаю, что конфедеративную основу союза нужно заложить в устав, который должен стать общим, а республики пусть имеют свои уставы. Союз, как мне кажется, есть профессиональный союз, призванный защищать права своих членов вплоть до забастовки. Но союз должен бороться и за интересы искусства. У нас в кино идет волна порнографии, масса кооперативных студий снимает на видео такие политические фильмы, в которых заинтересован Запад. Политической поддержки от центра наш союз, например, не требует, но положение в республиках разное.

**Б. Головня.** Хочу поддержать предложение Валерия Рыбарева о возможности (по уставу) создания альтернативных союзов в республиках. Это обеспечит права меньшинства.

**В. Толстых.** Несколько слов о сути проблемы. Мы наблюдаем возрождение и взрыв национального самосознания, процесс абсолютно прогрессивный, чем бы он ни сопровождался. Но рядом должен идти другой процесс, который диктуется самой природой искусства — процесс интернационализации. Изжили себя и старая империя, и старый союз. Искусство всечеловечно. Когда прибалты воюют за свою суверенность, культурную автономию — это прогрессивно, но искусство — и об этом не надо забывать — всегда посыл вовне, в мир.

У съезда России — свои проблемы. Представители русской культуры должны заявить идею Пушкина и Достоевского, идею всечеловечности культуры, призвать братские народы взяться за руки, чтобы вытащить себя объединенными силами из трясины, в которую мы попали. Разбегание по огородам опасно. Завтра, как только очнутся от эйфории те, кто завоевал суверенитет, выяснится, что они не могут решить ни одной проблемы, если не объединятся. Вот эта идея и должна сформировать такой союз, который не будет беспомощным.

Между самыми прогрессивными политическими лозунгами нашего кинематографического союза и его реальными возможностями, реальной силой, надо признать, обнаружилась серьезная трещина. Союз уже не может настоять на своем. Многие хорошие идеи и призывы оказываются гласом вопиющего в пустыне. Сейчас нужно воедино собрать союз на новой основе и заявить о его правах. Но для этого нужно иметь силы. Как их собрать?

**В. Рыбарев.** Мы не готовы к свободе. Она предполагает нормальные отношения с Советом Министров, хорошую общую атмосферу в республике. А этого нет, нас удушат.

**В. Бортко.** Тогда однозначно — федерация, ибо она предполагает делегирование части прав центру.

**Б. Цуладзе.** Проблему Белоруссии не решит ни федерация, ни конфедерация, ни централизация. Это неуправляемый процесс. Большинство свалит любую комиссию из центра.

**В. Толстых.** В ситуации с фильмом Рудермана «Театр времен перестройки и гласности» вроде действительно проявилась беспомощность центра. Но мы оказали художнику моральную поддержку, включили его картину на фестивале в Свердловске, где она получила приз, предложили откупить у студии права на картину. Это стало возможным в силу определенного статуса центра и императивных обязательств со стороны Белоруссии. Иначе ограничилось бы проявлением товарищеской солидарности.

**Б. Головня.** Нужно уточнить понятие центра в случае федерации и конфедерации. Центр — это пять рабочих секретарей, какой-то аппарат и необходимые фонды.

**В. Бортко.** Позвольте возразить. Если создается союз России, то все равны. И центр независим от России. Все выделяют ему деньги.

**Б. Головня.** Но сейчас за центром стоит именно Россия, хотим мы или нет,— Москва и Ленинград. А будут пять-семь секретарей,

за которыми никого не будет! Кроме мифических республиканских организаций. По любому поводу придется собирать всех секретарей республик. Эти семь человек могут узурпировать власть. Даже сейчас эта проблема налицо.

**В. Бортко.** Нужно ввести равноправие республик и выборность аппарата.

**А. Гельман.** Если выбирать на съезд, скажем, 50 человек от республик, а не от 10 членов союза,— это, конечно, удар по Москве и Ленинграду, но это вопрос принципа. Это будет съезд республиканских делегаций. Правление пусть тоже состоит из равного числа представителей республик.

**Б. Головня.** Все это не соответствует действующему уставу. Примите на конференции новый устав и тогда можете заменить демократическую систему выборов квотным представительством республик. Тогда от 3900 российских членов посылаем 50 человек. Все развалится!

**В. Бортко.** Это имперское мышление.

**Б. Головня.** Нужны формы защиты прав большинства...

**А. Гельман.** При уменьшенной власти союза, если люди будут понимать, что основные вопросы решаются республикой, они поймут справедливость и разумность равного представительства.

**Б. Головня.** Значит, союз будет иметь ограниченные права и с ним в государстве никто не будет считаться. Мы консультировались: при конфедерации у союза не будет политических прав, в том числе права выбора делегатов.

**В. Бортко.** Либо мы опять хотим пирамиду власти и прав, либо что-то другое.

**В. Толстых.** Если мы хотим сломать административную машину, которая существует во всех творческих союзах, то нужно: 1) каждому республиканскому союзу предоставить действительную самостоятельность и ответственность в решении всех вопросов; 2) объединить эти союзы на какой-то другой основе, где они определят сферу взаимных интересов, обязанностей и ответственности. Значит, все республики имеют равные права и представительство в таком союзе. Тогда решения принимает президиум или ассамблея союзов, в распоряжении которой исполнительный аппарат — толковые организаторы, но без права принимать самостоятельные решения. Однако готов ли союз к этому?

**В. Рыбарев.** Мы все время говорим о политическом равноправии. Но как уравнять художников по творческому критерию — Париж с Бердичевым, Москву и провинциальную студию. На съезде Верховного Совета московское меньшинство было содержательнее всего большинства. В Белоруссии не найдется двадцати человек такого уровня, какой заявят Москва и Ленинград.

**В. Бортко.** Представим конкретную ситуацию. У вас в Белоруссии прогрессивных сил меньшинство. Пусть в ассамблею поступит сигнал от вас. Четырнадцать остальных республик не могут быть ретроградами. Они примут решение, обязательное для вашего консервативного большинства.

**Б. Головня.** Но президиум, или ассамблея, должны отражать интересы разных слоев киносбщественности. 3000 человек РСФСР имеют 1 голос и 125 человек из республики 1 голос. Разная весомость: творческая, экономическая и т. д. Меньшинство может навязать свое решение 4000, живущим в другом регионе! Разве это справедливо?

**В. Толстых.** Но это относится и к решениям, принимаемым большинством и обязательным для меньшинства. Теперь ты понимаешь позицию эстонцев или литовцев, которые терпели столько лет?! Видите, как трудно дается нам новое мышление...

**Б. Цуладзе.** Нужно договориться о праве вето: четырнадцать республик не могут ущемить права одной республики. Нельзя решать простым большинством.

**В. Толстых.** Нужен ли сильный центр и как нам разбюрократиться? Что такое центр в будущем союзе — не ясно. Будет ли правление и какое? Что такое секретариат как исполнительный орган — его полномочия и функции? Остается ли должность первого секретаря?

**В. Бортко.** Мне нравится все, за исключением выбора первого секретаря. Если быть революционерами до конца, то президиум (ассамблея) исключает фигуру «первый». Председатель президиума выбирается по очереди и управляет им определенный срок. И есть ответственный секретарь, выполняющий распоряжения президиума.

**А. Гельман.** По логике демократизма это правильно, но нужно учесть логику устройства нашей политической жизни. Важно, чтобы был лидер, представляющий союз. Иначе мы утратим значимость перед внешними организациями.

**Б. Савченко.** Пусть перестраиваются по нашему образцу.

**Е. Вермишева.** Если в каждой республике будут свои сильные секретари, не нужен император. Достаточно президиума.

**В. Толстых.** Сегодня все вопросы стекаются в кабинет первого секретаря, это командная система в чистом виде. Есть коллективное обсуждение, но не коллективное руководство.

**А. Гельман.** Коллегиальность нужна не ради нее самой. Небходимо сильное руководство.

**В. Бортко.** Парламентарная система есть власть законодательная и отдельно — исполнительная. Если законодательный орган мы делаем федеративным, то исполнительный — не обязательно. Оргсекретарь пусть сидит на ассамблее и слушает, что ему скажут делать. Премьер-министр.

**Л. Мурса.** А должен ли быть первый секретарь союза России, и если да, то почему?

**В. Бортко.** Да, внутри республики ситуация монолитна. Должен быть лидер, выражающий общие интересы. Но безумно назначить главным кого-либо в центре. Так мы решаем национальный вопрос.

**В. Толстых.** Сегодня авторитет союза фокусируется в фамилиях Климова и Смирнова, и для общественности это важно.

**Е. Вермишева.** Один секретарь ничего не решает. С моделью в правительство ходила целая группа.

**Л. Мурса.** И тоже ничего не добилась.

**В. Толстых.** Итак, высказано сомнение в необходимости фигуры первого секретаря. Но при этом никто не отрицает необходимости секретарей, которые являются рабочими исполнителями. Они должны избираться или назначаться президиумом?

**В. Бортко.** Ассамблея (президиум) предлагает, а мы утверждаем.

**Б. Савченко.** Мы опять забыли про самостоятельность республик. Ассамблея будет заниматься стратегией, и только.

**В. Бортко.** А кто, например, будет готовить международный фестиваль?

**В. Рыбарев.** А образование, пресса?

**Б. Савченко.** Даются поручения, например, Киноцентру.

**В. Толстых.** Бюрократизм — это, конечно, плохо, но чиновники, бюрократы по выбору нужны везде. Нужен бюрократ, не узурпирующий власть. Иначе пятнадцать человек поговорят три часа, разойдутся, и все останется, как есть.

**Л. Мурса.** Мы не решим этот вопрос, пока не определим функции союза как новой общности. Структура вообще зависит от функций.

**В. Фомин.** Действительно, разговор бессмысленный. Я понимаю недовольство Москвой, но... Давайте определим сначала, какие общие вопросы будет решать центр, конкретно.

**Л. Мурса.** Нужно, чтобы республики дали предложения: что они хотят решать и делить вместе. Может, будет достаточно в центре держать трех человек.

**А. Гельман.** Нужно учесть факт переходности данного периода, когда важно сочетать автономность и централизацию. Нужно дать пример новой структуры, она должна быть жизнеспособной. От первого секретаря нельзя отказываться.

**В. Толстых.** Итак, мы считаем, что в структуре нового союза, где законодательная власть принадлежит президиуму, где постоянно работают представители республик, организуется исполнительный механизм, состоящий из первого секретаря, избираемого (или не избираемого, а назначаемого) на съезде тайным голосованием, и того количества секретарей, которое необходимо исходя из задач союза.

**А. Гельман.** Конфликт сейчас связан с недовольством республик. Но я уверен, что как только произойдет отделение, сразу появится жуткая республиканская бюрократия. Понадобится сильный центр для защиты от нее. Люди еще не отведали взаимоотношений с властями на местах.

**Э. Ишмухамедов.** Идея ассамблеи или призидиума очень важна.

**С. Говорухин.** Можно высказать несколько соображений пессимиста? Я традиционалист. Меня пугают новые словечки. Любая система, даже уродливая, как нынешняя, логична. Всякая революция что-то ломает, и наше собрание настроено революционно. Может, чуть остыть и не гнаться за экстравагантностью новой схемы союза? Если рассмотреть союз как передовой отряд интеллигенции, то перед лицом надвигающихся сложных событий хотелось бы видеть его мощным, организованным, неразделенным ни на какие гильдии, во главе с авторитетным руководителем.

**Е. Вермишева.** На V съезде вытащили кирпичи, и все развалилось. Нужно сейчас выработать нормальную структуру. Иначе VI съезд будет еще страшнее пятого, потому что недовольство масс достигло предела.

**С. Говорухин.** Я не вижу особого недовольства. Мы находимся во власти кабинетного мышления. Наши ученые составляют в кабинетах теорию перестройки. Мы тоже хотим придумать кабинетное решение, не зная, как хотят жить люди. Придумали модель, а выяснилось, что она «не влезает». Сейчас придумываем новый союз.

**В. Толстых.** Так что же, сложить руки и ждать, когда все само собой произойдет? А республики не хотят жить по-прежнему. Оставить все по-старому?

**С. Говорухин.** Надо разобраться в положении республик.

**В. Толстых.** Разобрались — оно их не устраивает. Так что тут не ученые придумали, а жизнь подсказывает и диктует.

## Будет ли съезд говорить о кино? Поиск приоритетов

**В. Фомин.** Во время V създа не заметили даже проблем нашего художественного авангарда. Об этом мы не говорим и сейчас. Почему не получаются пленумы по творческим вопросам? Мы не выполняем свою миссию перед народом. Что нам делать, как творчески жить дальше — мы этого не обсуждаем. Только — пленка, камеры, производственные структуры. Нужна самоочистительная критика и поиск выходов. Мы в творческом тупике.

**В. Толстых.** Свободы навалом. Страна над пропастью, а кино тычет народ в болячки, которые он знает лучше кинематографистов. Никакой новой системы ценностей. Народ уже готов вернуться к старому, раз нет нового. Я сознательно обостряю разговор...

**В. Бортко.** Мы должны выражать себя на экране. В фильмах наша нравственность, а не в разговорах о творчестве.

**В. Толстых.** Фомин высказался очень интеллигентно. Можно сказать жестче: остро встает вопрос об ответственности и безответственности интеллигенции. Отечественная интеллигенция по-разному себя вела в разные периоды истории и иногда показывала себя не лучшим образом.

**С. Говорухин.** Сейчас она ведет себя особенно безнравственно.

**В. Рыбарев.** Разговоры о духовности и нравственности и у нас в союзе не переходят в сферу практического действия. Творческое начало испытывает давление, мы многое искусственно политизируем, все время обсуждаем политику и социальные проблемы, а вопросы искусства, нашей природы отодвигаем. Я понимаю, это диктуется временем, но это опасно. Боюсь, что и в той структуре, которую мы собираемся создать, нам будет не до искусства, не до кино.

Состоится ли на съезде серьезный разговор о киноискусстве, о перспективах нашего творчества — вот что для меня главное!

**А. Гельман.** Мы пока не касались роли кинематографа: что он должен внести в ситуацию — изображать хаос еще более страшным, чем он есть, или помогать обществу найти новый порядок. С идейной точки зрения союз может занять разные позиции по отношению к тому, что происходит в обществе. Мы это здесь упустили. При всей свободе творчества у союза должна быть позиция: каким тенденциям он намерен способствовать, помогать? Это право союза. Это зависит от типа мышления, которому будет следовать руководство. Нужна эстетическая программа союза с учетом состояния общества.

**С. Говорухин.** Я ничего не понимаю... но вижу, что кинематографу становится все хуже. Угроза коммерциализации? Почему? Наше интеллектуальное кино не хуже западного. Но мы пренебрегли «низким» жанром, который требует высочайшего профессионализма. Сегодня кооперативы будут для денег гнать любую тему. Проблемы общества их всерьез не интересуют.

**В. Толстых.** Мы фиксируем некоторые тенденции. Но можем ли мы овладеть этим процессом? Возможны ограничительные меры — это один канал. Свободу не надо путать с вольницей. Мы создаем духовный продукт. Нельзя ли воздействовать на ситуацию с помощью правильной культурной политики? Почему общественная организация должна ограничиваться только экономическими и административными мерами? Есть же культурный аспект. Вот пример. Посмотрев «Воры в законе», я предложил Смирнову: «Сама судьба послала нам фильм, к которому мы должны определить свое отношение». Это чисто коммерческий кинематограф, начало целой отрасли. У нас нет отношения к движению культуры. Союз занимает позицию умолчания, невмешательства в сферу творчества. Вопрос: должен ли союз проводить культурную политику или его задачи исчерпываются защитой права художника на самовыражение?

**Е. Вермишева.** Вот Андрей Плахов создал культ Сокурова, а о стратегическом направлении молчит.

**А. Гельман.** Союз мог бы объявить некую программу документальных и, может быть, художественных фильмов о нашей сложнейшей переходной ситуации.

Кино не облегчает и не помогает обществу пережить нынешний период. Показывает ужасы, не вникая в их суть. Нужен счастливо найденный ход, герой, который мог бы разрядить духовную атмосферу, помочь пережить, перейти к чему-то другому. Это миссия интеллигенции.

**С. Говорухин.** Вот мы и выплыли на настоящую дорогу. Мне задают вопрос: не виноват ли кинематограф среди прочих в разгуле преступности. Я говорю: за границей смотрят больше порнухи и чернухи, а народ не курит и не пьет, кроме эмигрантов. Я только что снял интервью с парнем-убийцей. Он и его дружки посмотрели какой-то американский фильм и решили: давай тоже убьем. Сели в такси и нанесли пятьдесят восемь ударов ножом таксисту... Не получится ли так, что в безнравственном обществе, как говорил Бунин, «честь унизится, низость возвысится... и лицо поколения будет собачье»? Может быть, в этой обстановке долг художника перестать показывать это, как-то ограничить себя. Может, нужно больше говорить о чести, благородстве, человеческом достоинстве?! У нас чрезвычайная обстановка...

**Р. Нугманов.** Но ведь чтобы учить это поколение, нужно разобраться, что это за «собачье лицо». Я знаю этих «собак» в большом количестве, но я не могу назвать их собаками.

**С. Говорухин.** В каком положении оказался наш человек? Как ему не посочувствовать? Ведь это не его вина! Если мы не можем врачевать, то, может быть, как-то облегчить страдания народа? Давайте возрождать хоть какие-то жизненные силы кино: пусть однажды будет фильм с хэппи эндом, сказка. Кино — фабрика грез, нужно и такое. Вот откуда у меня к Плахову серьезные претензии: оттого, что он чего-то недопонимает, не должен страдать народ!

**Е. Вермишева.** Можно понять, почему миллионы смотрят «Рабыню Изауру». Они с утра до вечера в состоянии стресса. Им нужно хоть что-то чистое, минутная победа добра.

**Р. Нугманов.** К сердцу людей никогда не пробьешься, если показывать только образцы-результаты и не открывать пути их достижения, как это умеют делать американцы.

**Б. Цуладзе.** Главное у американцев — идея подчинения человеком обстоятельств себе: счастье в твоих руках, в твоей личной позиции и активности.

**В. Толстых.** Если под этим углом посмотреть на наши последние фильмы, то главное в них не власть обстоятельств, доминирующих над личностью, а изображение человека, который не волен, не способен ни в какой ситуации овладеть обстоятельствами. Отсюда состояние подавленности, безысходности у зрителей.

**Е. Вермишева.** В самые тяжелые времена человек живет надеждой, а мы у него ее отбираем.

**А. Гельман.** Это результат запрещений. А сейчас желание высказать правду столкнулось с ситуацией, когда надо людям помочь. Вопрос в

том, как это сделать без лакировки, искренне.

**В. Толстых.** Есть же традиции. Вот у Достоевского молодой человек убивает старуху, и это становится событием, предметом глубочайшего разбирательства. Сейчас убить в картине десять-пятнадцать человек ничего не стоит. Это бесцеремонное отношение к человеческой жизни ежедневно всасывается в сознание зрителя и преподносится как правда искусства. Возникает эстетика смерти. Что поражает — этот феномен нами не фиксируется, не анализируется[1].

**С. Говорухин.** Нужно констатировать, что союз не только упускает из виду, но и поощряет подобную эстетику.

**Б. Цуладзе.** Американцы разрабатывают жанр мифологии и завоевывают рынок высоким средним уровнем. А мы делаем фильмы для фестиваля. Это хорошо, но...

**Е. Цымбал.** Их фильмы разворачиваются в многонациональной среде, часто вообще не американской. Они ненавязчиво вплетают идею консолидации общества. А фильмы последнего года вообще семейные. Их можно смотреть всем. Если есть эротика, то целомудренная.

**Э. Ишмухамедов.** В погоне за моделью мы растеряли ценности.

**Б. Цуладзе.** Зло у них всегда аномально.

**В. Толстых.** Всегда выражена позитивная цель и идея. Искусство — участник создания морали общества, определенной системы ценностей и отношений.

**С. Говорухин.** Они воспитывают, развлекая, вплоть до того, что средствами кино отучили пить и курить. Воспитывают патриотизм...

**А. Гельман.** Вот «Москва слезам не верит». Была права интеллигенция, не приняв этот миф, но прав и народ, усмотрев там надежду...

**С. Говорухин.** Интеллигенция не права, потому что она обязана была проанализировать успех этого фильма и на основании этого запустить серию картин, свободных от ошибок оригинала.

**Е. Цымбал.** Наше поколение не приняло фильм не сам по себе, а потому, что он как бы работал на тех негодяев, которые завели нас в ловушку. В чем основная его мысль: знай свое место, и ты все получишь. Мифологизация застойной ситуации.

**А. Гельман.** Сейчас нужно искать моменты успокоения. Уверен: один-два фильма могут изменить настроение в стране...

**С. Говорухин.** Я еще три года назад писал, что нельзя под народом понимать алкашей и коммунальных сплетниц. Так меня чуть не сожрали.

**Е. Вермишева.** Ромм говорил: картины должны быть понятны дворнику и любопытны академику.

**Р. Нугманов.** У нас есть замечательные традиции — «Чапаев», фильмы Александрова и другие. Мы им отказали в доверии, а там есть вещи, которые предвосхитили Годара.

**В. Толстых.** Если позволите, я попробую заключить наш обмен мнениями таким общим суждением. У союза должна быть четкая культурная политика, ясная всем система эстетических ценностей, координат и критериев. Отстаивая свободу творчества и право на самовыражение художника, нельзя оставлять без внимания и оценки, увы, многочисленные факты бескультурья, воинствующей и тихой пошлости, безвкусия, подделок под искусство. Это глубокое заблуждение, что рынок и коммерция сами все перемелют и все расставят по своим местам. Недооценка культурного аспекта перестройки начинает просто бить в глаза и может дорого обойтись обществу, которое, кажется, этого просто не понимает. Я думаю, наш съезд поступит правильно, если внятно и умно скажет свое веское слово на тему «перестройка и культура», «перестройка и искусство». Лично я боюсь, как бы мировоззренческие и эстетические проблемы нашего кинематографа не оказались на задворках съездовских баталий. Вот этого допустить никак нельзя.

В нашем разговоре о съезде многого мы вообще не коснулись, о многом сказали скороговоркой. Но кое-что существенное, надеюсь, высветить, определить нам удалось, и мы попытались при этом либо найти общее решение, либо обозначить альтернативные подходы.

Не удержусь под конец от личного признания. Вы знаете, я начинаю верить в диалог, в то, что он возможен даже в среде творцов, где так любят настаивать на «излюбленных идеях» и очень считаются с собственным мнением.

[1] Солидаризируясь с оценками кинопроцесса В. Толстых и другими участниками обсуждения, отсылаем к опубликованным в «ИК» материалам, где подобная проблема уже ставилась (диалог о фильме «Маленькая Вера».— «Искусство кино», 1988, № 9; Хлоплянкина Т. Все разрешено? — «Искусство кино», 1989, № 7; Стишова Е. Пейзаж после... — «Искусство кино», 1989, № 11).

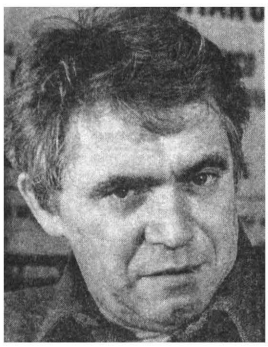
**21 и 22 ноября состоялся IX пленум правления СК СССР. На нем было прочитано принятое, наконец, долгожданное постановление Совета Министров СССР «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии».**

**Это предварительный итог длительной и кропотливой работы, которая будет продолжена. Пленум принял решение созвать VI съезд кинематографистов СССР 15 мая 1990 года.**

Вопросы и мысли

Александр Гельман

# Грех упрощенчества



Я не питаю доверия к круглым годовщинам, датам, юбилеям, вообще к цифрам с нулями. Поэтому начавшийся 1990 год с его двумя девятками и с нулем в конце вызывает у меня некоторые опасения. Девятка — явная петля на шее, а ноль — тухлое яйцо. Впрочем, это все вздор, шутка, новогодняя мистика. Обратимся лучше к действительности.

Что нас ждет в Новом году? Не в том смысле, что нам будет даровано, преподнесено на блюдечке, а в том, к чему придется прикладывать ум и силы, что будет определять нашу судьбу, или точнее сказать, какого рода наши усилия смогут содействовать тому, чтобы исполнились наши надежды и упования.

Нам предстоят испытания. И прежде всего, думается, это усилия по преодолению ложных уверенностей. Ложные уверенности — это вера в подлинность неподлинного, вера в возможность невозможного. Во все времена людям приходилось проделывать эту тяжелейшую работу — разоблачать свои заблуждения, но на нашу долю в этом смысле выпал особо тяжкий труд. Наши ложные уверенности особого свойства — они замешаны на пафосе строительства нового общества, мы их обрели вместе с великими надеждами, рожденными революцией, Октябрем.

Оглядываясь назад, можно сегодня говорить о некоторых типических психологических опасностях всякой революции. История показывает, что революция настраивает людей на замену одних крайностей другими крайностями. Революция призывает «разрушить старый мир до основания». Революция требует заменить диктатуру одного класса диктатурой другого класса, а практически это означает смену диктаторов, диктаторских клик, замену одной несвободы другой несвободой. Тут-то и подстерегает людей психологическая ловушка — новая несвобода поначалу воспринимается как освобождение. Новая, порожденная революцией несвобода поначалу не замечается, не осознается и даже воспевается как подлинная свобода. Происходят массовые мистификации, обнаруживаются массовая неспособность узреть истину, массовое мифотворчество.

Ошибочность революционных программ, по-видимому, заключается в их радикальных крайностях, попирающих незаметно для увлеченных масс да и для самих вождей революции вечные гуманистические ценности. Между тем подлинно человечная задача революции должна была бы заключаться не в переходе от одной крайности к другой, а в переходе от крайностей к соразмерности. От дикости к разуму, а не от одной дикости к другой.

Благополучие возможно только в усло-

виях уравновешенности, достижение которой и должно считаться главной задачей всякой революции. Революция — это переход от ненормального к нормальному, но поскольку такой переход требует колоссальной энергии, инерция этой энергии часто захлестывает, затемняет разум, и люди в ходе революции забывают, во имя чего могучая энергия была разбужена. Нас не миновало это типическое заблуждение революций.

Марксизм будто бы давал все теоретические основания для того, чтобы наша революция была человечной. Маркс доказал, что капитализм — это не зловещая выдумка безнравственных людей, а закономерный, неустранимый, неизбежный этап развития истории общества. Значит, капиталистов, класса капиталистов, класса эксплуататоров не могло не быть. История не могла миновать капитализм, следовательно, капиталисты как люди не были виноваты в том, что они капиталисты, что они появились, были, жили на этом свете в качестве капиталистов. Конкретные люди оказывались капиталистами не по своей воле, а по воле законов истории — не были бы капиталистами эти, были бы другие. История лишь предопределяет характер социально-классовых клеток, а кто их конкретно заполнит — дело случая и судьбы. Принадлежность человека к тому или иному социальному классу не может быть поставлена ему лично в вину. Поэтому задача революции должна была бы состоять не в том, чтобы уничтожить людей-капиталистов, уничтожить следовало только капиталистическую систему эксплуатации. Теперь уже нам ясно: эксплуатацию можно ликвидировать или уж во всяком случае значительно уменьшить не только ниспровержением, а тем более уничтожением эксплуататорских классов, но и введением действенной, эффективной системы налогов, благодаря которой удается достигнуть значительного объема социальной справедливости. По хорошему, по-человечески революция должна была освободить не только трудящихся от бремени эксплуатации, от гнета эксплуататоров, она должна была освободить и самих эксплуататоров от их бесчеловечной, уродливой роли паразитирующих на чужом труде. В этом и мог бы быть величайший гуманистический смысл революции, что она равно освобождает и униженных, и унижающих, ибо и та, и другая роли бесчеловечны, унизительны, недостойны людей. В том-то и дело, что капитализм в его классической, Марксовой форме одинаково обесчеловечивал и эксплуатируемых, и эксплуатирующих. На уровне обыденного сознания ненависть трудящихся к буржуям была понятна и оправдана, но на уровне объективно научном, беспристрастном бесчеловечность капитализма охватывала оба противостоящих класса. Так выражал себя великий закон диалектики о единстве и борьбе противоположностей. Поэтому классовая борьба должна была привести не к уничтожению одного класса другим, а к такой перестройке взаимозависимостей между ними, которая обеспечила бы их благополучное сосуществование на основании социалистического принципа — каждому по труду. Освобождение обоих классов — вот в чем должна была бы заключаться гуманистическая, общечеловеческая цель революции. От бесчеловечных крайностей к общечеловеческому гуманизму — вот путь социализма, который был возможен, но с которого, особенно после смерти Ленина, мы свернули в пучину нарастающей враждебности и ненависти.

Наша история пошла по рутинному пути революции, по пути классовой беспощадности, по пути замены одной крайности другой, одной диктатуры другой диктатурой, со всеми теперь нам хорошо известными трагическими последствиями. Теперь можно сказать, что главным заблуждением нашей революции, ее главной ложной уверенностью была именно эта уверенность в приоритете классовых ценностей над общечеловеческими, вечными. Революция разделила общество на людей и нелюдей, и это привело к тому, что одни люди считали вполне нормальным для себя жестокое обращение с другими людьми. Исторически сложившееся классовое разделение общества было воспринято не как

призыв к новой объединяющей человечности, а как оправдание новой разделяющей бесчеловечности, гигантский рост которой был так ужасающ, что подобное даже присниться не могло в дореволюционное время.

Очень трудно признать, что было именно так. Ведь люди были уверены, что происходит нечто другое, хорошее, нужное, полезное. Это была ложная уверенность, но для многих, для очень многих это была искренняя, чистосердечная ложная уверенность. И сегодня мы имеем дело не с заученными догмами, а с догмами, воспринятыми с воодушевлением, с пафосом. Поэтому так трудно вырвать их из души.

Отсюда вытекает центральная задача перестройки как гуманистической революции — осуществить переход не от одной крайности к другой крайности, а от крайностей тоталитаризма, административно-командной системы к соразмерности разумного устройства общества, такого общества, в котором будут мирно и равноправно сосуществовать все люди — и те, кто прежде извлекал незаслуженные выгоды из тоталитаристского режима, и те, кто страдал от этого режима. Не «кто был ничем, тот, станет всем», а каждый пусть станет тем, кем в состоянии стать по своим способностям, по своему трудовому усердию, независимо от своего прошлого, если, конечно, оно не обременено никаким нарушением закона.

Революция как акт социальной или политической мести не оправдала, изжила себя — революция должна содействовать одновременно и справедливости, и примирению. Это сложная задача. Я хочу особенно подчеркнуть то, что эта задача сложна прежде всего психологически. Человеку проще, «легче» жить, ориентироваться, когда мир разделен на хороших и плохих, виноватых и правых, своих и чужих. Наша психика любит отчетливость, полную ясность, а жизнь диалектична, противоречива, неоднозначна. И если мы внимательно приглядимся к происходящим сегодня процессам, мы увидим сильную устремленность к этой простоте, упрощенности. А это именно та простота, которая хуже воровства.

Нам нужно научиться жить сложно — сложно для чувств, для мыслей, для выбора позиции, для действий. Мы должны научиться ощущать жизнь и реагировать на ее вызовы диалектически неоднозначно, неупрощенно. Мы должны сопротивляться нашей «естественной» тяге к упрощениям. В пучине упрощений, порой весьма привлекательных, захватывающих, гибнет гуманизм.

Новые структуры демократических взаимозависимостей в обществе должны быть так построены, чтобы они нас приучали, заставляли воспринимать сложность жизни как норму, а не как ее недостаток.

Это тяжкая задача, очень тяжкая. Но именно эту задачу нам придется решать в наступившем году со всем упорством. Это такой переход, на который некоторые народы тратили долгие десятилетия. У нас же в запасе этих десятилетий нет, мы обязаны пройти этот путь по сокращенной программе. Новый 1990 год имеет для этого перехода решающее значение.

Или мы примем новую сложность жизни в наши сердца с сознанием ее благотворности для будущего, или отпрянем назад.

Что же мы стремимся в нашей жизни сегодня упрощать? Мы упрощаем наше воззрение на сущность социализма, социалистических отношений собственности, нас все время тянет к уравниловке между людьми и регионами, которая, по существу, и есть упрощенное, схематическое понимание человеческой личности, человеческих общностей, как таковых. Мы упрощаем наше отношение к КПСС, а равно и наше отношение к переходу от однопартийной политической системы к многопартийной. Мы упрощаем наше отношение к кооперативному движению. Центр с грубой упрощенностью подходит к проблемам суверенитета республик. Республики, в свою очередь, упрощают, приуменьшают меру их судьбоносной взаимозависимости. Дух национализма и шовинизма теснейшим образом связан с тенденциями к упрощен-

ному воззрению на человека, на общество.

Демократия — это сложная жизнь, демократия противостоит тяге к упрощенчеству, к схематическому размежеванию на крайности. Демократия — это способ реализации требований диалектики, способ соединения борьбы и единства противоположностей.

Нас все время тянет только к борьбе противоположностей, к непримиримым конфронтациям, а это путь разрушительный, гибельный. Борьба между людьми, социальными слоями, политическими группами неизбежна, неустранима, но она должна и может вестись таким образом, чтобы победой той или иной стороны стало не подавление и, тем более, не уничтожение другой стороны, а достижение приемлемого для всех сторон относительного согласия, то есть достижение такого образа жизни, который, оставаясь неоднозначным, конфликтным, тем не менее надежно охранял бы общество от жестокости, бесчеловечности.

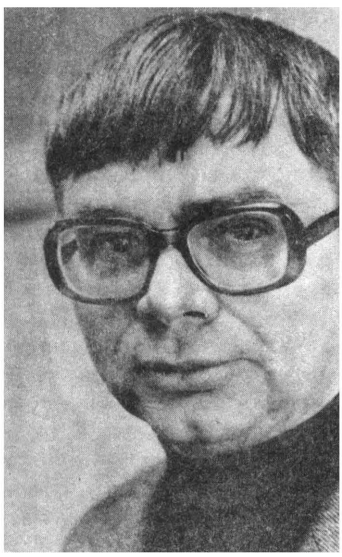
Нам предстоит всеми силами не поддаваться искушениям упрощенчества — я не вижу другой более важной задачи для души человека в предстоящем году. Упрощенчество — самый тяжкий грех, самое опасное падение из всех, которые будут нас подстерегать и приманивать. На нас обрушилась непривычная, непомерная сложность бытия, и мы хотим ее отбросить, отринуть. Поступим так — поражение перестройки неминуемо.

Мы — люди, жизнь наша сложна, противоречива и иной быть не может; будем же достойно нести тяжесть этой неизбывной сложности. Только таким образом возможно шаг за шагом пройти намеченный путь.

Свободная тема

Ст. Рассадин

# Простаки, или Воспоминания у телевизора



В искусстве должно быть искусство, а правда должна быть в газете «Правда».
*Александр Тимофеевский*

...И вновь смотрю комедию «Покровские ворота» — у меня с ней какие-то свои, интимные отношения. Непритязательную, а вернее (и одобрительнее) сказать, непритязающую и тем более любопытную для меня одной малой странностью своей негромкой судьбы.

Экранизация пьесы Зорина — фильм забавный, лирический, элегический, эксцентрический и уж настолько далекий от рода искусства, именуемого нами сатирой и почти всегда немного угрюмого, что диву даешься, какими словами его приветствовало при появлении в свет начальство.

Михаил Козаков, режиссер, по горячим следам записал часть слов, сказанных ему тогдашним телевизионным владыкой:

«Такие картины делают только люди, сбежавшие в Тель-Авив или Америку! Вы с Зориным не можете сказать: «Долой красный Кремль!» и делаете такие картины. Это гадость! Я посмотрел эту мерзость: вы извратили образ фронтовика! (Имелся в виду, — комментирует режиссер,— милейший Савва в исполнении Вити Борцова). Это все ужасающая пошлость». И так далее в том же духе.

Я иногда вставлял вопросы. Он: «Это какой-то Зощенко!» Я: «Почему «какой-то»?»— «Ну, я имею в виду, что, по-вашему, со времен Зощенко ничего не изменилось!»

В общем, скромные будни советской бюрократии, ее арго, ее жанрово узнаваемый быт...

Странность, сказал я? Но кой черт странность, если, во-первых, действительно — тривиальная узнаваемость, во-вторых, уж этот-то фильм вышел без чрезмерной задержки и без смертельных увечий, а в-третьих, кто сейчас не претендует на роли мучеников застоя? Вот (свежий пример) уже и Савва Кулиш в рижском «Кино» винит партбюрократов в посягательствах на внутреннюю свободу и экзистенциальный смысл

своего шпионского боевика «Мертвый сезон»— и, самое-то смешное, отчего бы и не винить?..

Нет, от преувеличений убережемся, а странность все-таки есть. Персонажи «Покровских ворот», изображенные в самом комическом виде, совсем не из тех, за кого властям свойственно обижаться. Уж на что долго роман «Золотой теленок» числился по разряду клеветы на нашу родную действительность, но не припомнить, чтобы Ильф и Петров хоть единожды получили свыше тычок: зачем, дескать, в безобразном своем Васисуалии Лоханкине исказили и очернили светлый образ русской интеллигенции?

А тут... Если в знаменитой Вороньей слободке в компанию бывшего князя, бывшего камергера, черносотенца-дворника, спекулянта и прочих лиц непролетарского профиля затесался всего лишь один гнилой интеллигент — понимай: тоже из безнадежно бывших, уходящая натура,— то в «Покровских воротах» почти все сплошь таковы.

Напомню: в первую голову Лев Евгеньевич Хоботов, редактор поэтических переводов с романских языков (вы слыхали о менее общеполезной профессии?), у которого, в точности как у Лоханкина, с уст не сходят стихи; безграничная недотепистость, воплощенная неприспособленность — вновь не лоханкинская ли? А куплетист Велюров, полпред эстрады, пародия чохом на всех народных любимцев — Нечаева, Рудакова, Набатова? А сочинитель его идиотских куплетов сверхграфоман Соев? А экзальтированная чета Орловичей? А «медицинский работник» Людочка, хоть не шагнувшая выше среднего специального, но как-никак представляющая само милосердие и все же показанная ну, скажем, не светочем мысли? А выдвиженец в интеллигенты, «педагог» Савва, вправду милейший, однако, признаться, дураковатый?

«Над кем смеетесь?» Не зашутились ли в самом деле Зорин и Козаков? Вопрос не совсем риторический, если вспомнить температурные перепады «оттепели» — из жары да в холод, еще, казалось, чуть-чуть и в сибирский либо мордовский. Хрущевский кулак, неметафорически занесенный над головами интеллигентов. «Обголенную Фульку» в Манеже, как перекрестил Никита Сергеевич «Обнаженную» Фалька, и организованную охоту на Виктора Некрасова. Неотвратимо грядущий погром «Нового мира», голубая книжка которого опознавательно вложена режиссером в руки растяпы Хоботова, и газетные поношения сочинителя «белогвардейских мелодий», «Вертинского для неуспевающих студентов», то есть Булата Окуджавы, чьи песни и создают в фильме ностальгический фон...

Впрочем, истинный смех и не может считаться с запретами, кто б их ни положил. Смеяться от сих до сих — нелепость, то ли сомнительная победа общественного диктата, одностороннего, как всякий диктат, то ли несомненное достижение авторитарной власти. Смех — раскрепощение от гипноза, будь то даже преклонение перед тем, что того весьма достойно. Он освобождает, однако и сам он — непослушное дитя свободы.

Что ж до «Покровских ворот», с которыми как с подручным поводом для размышлений (отчасти и полемических) я еще не прощаюсь, то чем упорнее фильм смешит и насмешничает, тем серьезней и, больше того, грустней предстает перед нами временной мир его персонажей — весь, целиком. Смех с выразительной экспрессивностью шаржа выявляет нечто характерное для этих, вернее, для тех людей... Что?

В главной страдательной роли Хоботова, белого клоуна, на коего валятся шишки всех времен и народов, артист Равикович сыграл (возможно, и переиграл, пережал, но сейчас-то не до оценок) оправданного Лоханкина. То есть его оправданный множественный прототип, кого Ильф и Петров сослали ежели не в Соловки, чего не упустила действительность, то в презрительное ничтожество, Хоботов — это «никчемность», «размагниченность», «паршивость» — что там еще понавешали «гнилому интеллигенту»?— получившие справку о реабилитации. А страх его перед жизнью, над

чем смеются, сердечно сочувствуя, Зорин и Козаков и над чем гоготали те, кому Сталин внушил, будто они-то и есть то ничто, которое стало всем,— разве реальность этого страха не доказана многократно и многообразно?

И даже Велюров, эта пародия на артиста со всеми родовыми и профессиональными слабостями, которыми наделила его действительность и награждает молва, представьте, очарователен, трогателен, и Леонид Броневой, предельно шаржируя эти слабости (тщеславие, суетность да и пристрастие к горячительным), не боится утратить несомненного обаяния. Потому что сами велюровские куплеты, по законам комедии уморительно оглупленные, тем не менее не циничны. Они, как и он, простодушны... Да, простодушие, вот что актер угадал в своем выпивохе-эстраднике, а режиссер — и в эпохе 50-х, в ее интеллигентах, которые разве не были простодушны в своих «оттепельных» надеждах? И все исполнители, играя в «Покровских воротах» каждый свое, сыграли, изобразили единое целое: общество простаков, каковые по этой самой причине весьма симпатичны, но которых — по ней же — нешуточно жаль.

«Последние романтики»? (Александр Тимофеевский, «ИК», № 5). Куда там! Простаки — и надо полагать, еще далеко не последние.

Правда, точно таких уж не будет, отчего фильм прощается с ними обстоятельно, как прощаются навсегда. Завершается непременнейшим хеппи эндом комедийный сюжет, мчится полусимволический мотоцикл, увозя от погони зыбкое хоботовское счастье, и — стоп!.. Стоп!.. Стоп!.. Вспышки магния — и навек застывают физиономии персонажей, всех, без разбору значения и достоинств, как на добрую память, будто бы фото в семейный альбом. И даже не «как», не «будто», а в точности так: сами финальные титры, эта справочная необходимость, будничная, как оглавление в книге, здесь расцветают былыми — в юности, в отрочестве, даже в младенчестве — лицами Броневого и Равиковича, Ульяновой и Пилявской... Вот какими они — то есть мы — были. А стали — какими?

«Молодость, ты была или не была?»— спросит голос самого Козакова, взявшегося изобразить постаревшего шестидесятника. Спросит с тоской и словно с сомнением: была ли взаправду? Не приснилась ли посреди воцарившейся собачьей старости?..

Все же уверенно полагаю, что большой телевизионный чиновник имел резон обзываться («Это какой-то Зощенко!»). Чужеродность себе и представляемой им власти он ощутил идеально.

...Но тут снова — стоп. Опять — вспышка магния, на сей раз моя, самочинная, самоличная. Мое мгновенное фото. Моя молодая физиономия.

«...Черты нынешнего молодого поколения...

Это «неформализм» души, трезвость, прекрасно сочетающаяся с честностью и бескорыстием. Это — умение и желание мыслить, размышлять о жизни и ее сложностях. Это — стремление во всем, за каждым словом увидеть судьбу человека. Того человека, что обычно именуется «простым» и пишется с самой обыкновенной, незаглавной буквы».

Прощенья прошу, но это из моей очень давней статьи, писанной тридцать лет назад, напечатанной «Юностью» и называвшейся «Шестидесятники»,— с ее-то «легкой руки» (как выразился в 1-м номере «ИК» за 1989 год Аннинский), а скорее по ее легкомыслию нечаянно и вошла в обиход прилипшая к поколению кличка. И, как легко убедиться, разрешил я себе автоцитату не из тщеславия.

«Неформализм... Желание мыслить...» Наивно? О да! Абстрактно? Конечно. Ну, было еще: «воспитание правдой». Ну, заметил, что скептицизм, дескать, не так уж и страшен, наоборот... Словом, вожу пальцем по забытой мною статье и пытаюсь понять: как всему этому некогда удалось вызвать такую реакцию?

Очень большие люди мира того не обошли вниманием. Шутка ли, сам Поликарпов, полумифический «дядя Митя», грозный куратор тогдашней словесности, стучал, говорят, кулаком в кабинете на Старой площади, а главный наш теоретик

партийности Виталий Михайлович Озеров вылепил образ врага, способный польстить любому ниспровергателю власти.

И что самое главное (а сегодня еще и смешное), что бесило в особенности? Что казалось, хотя, возможно, и было политическим вызовом? Именно то, что я принужден зачислить в разряд собственных слабостей. Абстрактность наивных моих притязаний — она самая. (Кстати, и выруган я был впервые — и лишь потому памятно — критиком Бровманом не за что иное, как за «абстрактный гуманизм»).

Не им одним:

«Семилетка? Выполнение и перевыполнение производственных планов? Борьба за технический прогресс? Всенародная борьба за подъем сельского хозяйства?— Так известный Юрий Белаш, впоследствии обнаруживший в себе поэтический дар, а тогда, может быть, за неимением оного, не гнушавшийся литературными погромами, уличающе перечислял (в журнале, естественно, «Молодая гвардия») все те замечательные конкретности, которых недоставало моей, по его замечанию, критиканствующей, фрондерской и «весьма абстрактной» статье. И дальше:— Полеты в космос? Комсомольская жизнь? Связь учебы с производством? Помощь отстающим? Бригады коммунистического труда?.. Увы!»

Сегодня я, кажется, понимаю, отчего они так разъярялись, когда мы твердили «просто» о человечности, «просто» о нравственности, «просто» о правде. Такая «абстрактность» неподнадзорна, неподконтрольна, неподотчетна привычным для них категориям. Ее не поставить навытяжку перед красносуконным столом за невыполнение планов по «всенародной борьбе» или «связи учебы с производством».

Когда телебосс угрожающе льстил Козакову, сравнивая с «каким-то Зощенко», не думаю, чтоб его зацепили фразы-репризы, которыми авторы лукаво нашпиговали фильм, вроде финального резюме, больше приставшего притче: «Нельзя осчастливить против желания. Это я вам говорю как историк». Мысль-то почтенная, больше того, в самом деле способная привести в раздражение тех, кто только таким осчастливливанием и занимается, не умея ничего другого, и все-таки...

«Легкое дыхание», признак и привилегия свободы — не той, что непременно зовет куда-то и против кого-то, нет, «просто» свободы, не всегда и понятной тем, кто осуществляет диктат, и от этого, может, особенно их раздражающей,— вот что, по-моему, самое лучшее в фильме, политически совершенно невинном, где и действительность 50-х, ее коммуналочный быт высветлены ностальгией.

В фильме — и, возможно, в воздухе той эпохи, к которой он и я возвращаемся воспоминаниями.

Слабость (хоть те же «абстрактность» и «простота», если не простоватость), бывает, оборачивается силой — пусть не созидательной, но способной, по меньшей мере, противостоять хорошо организованному насилию; как, впрочем, и сила, прельщающая своей победительностью, может обернуться — или не может не обернуться — слабостью.

Еще воспоминание. Сцена «Современника», один из лучших спектаклей театра «Всегда в продаже» по пьесе Аксенова, а в нем (по совпадению, которое не может быть вовсе случайным) тот же из шестидесятников, молодой Михаил Козаков. Его Женя Кисточкин, циник, негодяй и карьерист, полный, однако, обольстительного и опасного обаяния — обаяния цинизма, который ведь тоже форма свободы, раскрепощенности, только на сей раз от ограничений, которые ставят совесть и мораль. Обаяния, коему поддавались поколения и народы, с восторгом воспринимая дарованное Гитлером освобождение от «химеры, именуемой совестью» или гордую независимость от старой, «прогнившей», «буржуазной» морали, провозглашенную сталинской шайкой.

Кисточкин был узнаваем стопроцентно — смышленое дитя государственного цинизма той, еще «оттепельной», «романтической» поры (спектакль явился на переломе от «волюнтаризма» к

«застою», в 1965-м), когда обаяние было неотмененным оружием, когда искусство верхов пудрить мозги и желанье низов, дабы их мыслительный аппарат был запудрен с достаточной добросовестностью, еще не сменились абсолютнейшим безразличием — и тех, кто лжет, не заботясь о правдоподобии лжи, и тех, кому лгут и кто делает вид, что верит. Да и то неохотно, отводя вольнолюбивую душу в анекдотах про знаменитые брови и в состязаниях, кто смешней изобразит уникальную дикцию.

Словом, Кисточкин был узнаваемо точен. Опасность его как типа была тем явственней обнажена, что нам показали, как он обаятелен,— но вот что рискну предположить. Эта желанная, вожделенная — и для театра и уж тем паче для публики — узнаваемость утешительна. Даже если мы узнаем, с сарказмом и гневом, не персону, а целый тип, слой, аппарат, класс.

Потому что определенность адреса нашей ненависти невольно внушает иллюзию если не очень скорой, то все же грядущей победы: а как же иначе, ежели вот он, туточки, весь на ладони, и стоит только нам всем сообща сжать свои пальцы, обращая ладонь в кулак, как ему и крышка.

Я с детства мечтал, что трубач затрубит,
И город проснется под цокот копыт,
И все прояснится открытой борьбой:
Враги — пред тобой, а друзья — за тобой.

Так, еще в 55-м Наум Коржавин понял тщету юношеских иллюзий, понял, что время «открытой борьбы» кончилось — и давненько.

Зал на «Всегда в продаже» взрывался, слыша сказанное впрямую: «Сталин это дело понимал прекрасно, и Мао Цзэдун тоже знает!» Зал верил, хотел верить в правду финала, когда антипод мягчайшего Кисточкина с колючей фамилией Треугольников обезоруживал чемпиона цинизма — буквально, вырывая у него неметафорический автомат: «Исчезни! Изыди! Провались!» И пусть себе Кисточкин, исчезнув и провалившись, многозначительно возникал, хоть и в другом, в эксцентрическом, дамском обличье, в образе ласковой продавщицы, начиная с нуля и готовясь проделать тот же путь,— эта эксцентрика задавалась стилем комедии, но, сдается мне, и подстегивалась желаньем переступить через грань реальности, в которой победа над Кисточкиным почему-то откладывалась. Пусть — победность шестидесятников сказывалась не в счастливом финале, а именно в этой линейной ясности указывания, которая иллюзорно казалась первым шагом к победе: «Враги — пред тобой...»

●

Победность настроя и оказалась слабостью или, во всяком случае, драмой того пестрого поколения, которое сейчас, радостно встрепенувшись, начало выдавать свое условное имя шестидесятников за псевдоним неуходящей духовной общности, так стремительно и так печально обнаружившей на деле несостоятельность — именно как общности. (У многих — вместе с уходом физической молодости.) Думаю, поколения вообще истинно складываются и срастаются в боли, в беде — например, военное поколение (тоже дожившее до поры разобщенности),— а эйфория плохой крепежный материал.

Сегодня-то я вообще с веселым изумлением наблюдаю, как кличка «шестидесятники», словно гвардейский пароль или, пуще того, «патент на благородство», с особою агрессивностью присваивается теми, кого, выражаясь любимым одессизмом Ахматовой, в ту пору там попросту «не стояло»; то есть теми, кто мог предъявить разве что случайно совпавшую дату рождения. Да и в ту далекую пору это самое шестидесятничество для многих было чем-то вроде коллективного иждивенчества: можно было, ничем себя в этом смысле не заявив, ощутить свою незаработанную причастность...

Все это дело обычное, как обычна всяческая суета, а все-таки помнить и понимать стоит, чтоб не обольщаться самим и не давать себя перехваливать нынешним молодым.

Пишет «восьмидесятник» Александр Минкин (я это уже где-то цитиро-

вал, но воспроизведу, повторюсь: уж больно выразительно его изумление). С почтением разглядывает из своего полупрекрасного далека послесталинское десятилетие: «Но идеалы остались — вот что важно. Но вера в себя у молодых и незапятнанных — осталась. Они все равно были гражданами великой страны... Ведь их от Победы отделяло всего лишь десять лет... Как эти люди позволили стране опять сползти в сплошную ложь — загадка».

Но загадки в помине нет, и драма была не в том еще, что «позволили», а в том, что не могли не позволить. Простак может остаться собою, не ставши оборотнем, не превратившись в циничного умника, но только на это и хватит ему внутренней опоры, а в обществе, которое культ одной персоны поторопилось сменить попыткой другого, они опоры и вовсе-то не имели. Как и сегодня, что подтвердил Съезд народных депутатов. И если нынче все-таки можно на что-то надеяться, так лишь потому, что мы решились глянуть на мир, на себя, на историю жестче, безыллюзорнее.

К примеру:

«Как показал опыт, наибольшую опасность для общества как социального организма представляют длительные гражданские войны. ...Насилие, жестокость, даже во имя гуманных идеалов, всегда несут в себе нечто разрушающее духовные устои человека. Сначала убивают настоящих врагов, потом мнимых, а потом самых близких, самых преданных делу революции друзей».

Нынче это не только написано (Александром Ципко), но напечатано в популярном еженедельнике, и не стыдно, но странно вспомнить, что в 60-х мы подхватывали: «Я все равно паду на той, на той единственной гражданской...» и шалели от смелости фильма «Застава Ильича». А власть спешила доказать правоту нашего ошаления: освященный памятью Революции, взывающий к «преемственности поколений», фильм Хуциева запрещал с непотребной бранью сам Никита Сергеевич, а песня Булата Окуджавы, клявшаяся в верности «комиссарам в пыльных шлемах», ходила под подозрением в политической нелояльности... Но тут еще и еще раз — стоп!

Предыдущий абзац я мог бы заключить в кавычки — вновь как автоцитату. Потому что хотите верьте, хотите — нет, а он был написан для книги, которую сейчас сочиняю, и я не знал, что совсем немногим позже столкнусь у Александра Тимофеевского с похожим дословно, а именно... Но нет. Сперва процитирую еще не то, что оказалось или показалось сходством:

«В блистательной статье «Последний романтик»... Анатолий Стреляный показал, как Хрущев, руководствуясь одними нравственными понятиями, собирался сделать переворот в экономике. Интеллигенция соответствовала своему вождю.., Шестидесятничество выполнило социальный заказ времени, модернизировав одряхлевшую сталинскую утопию: она осталась социалистической по содержанию, став нравственной по форме».

И — вот оно:

«Хрущев, как известно, не любил интеллигенцию и боялся ее. Разумеется, совершенно напрасно. Тому самый яркий пример — трагикомическая история с «Заставой Ильича». Трудно себе представить более советский, более хрущевский, более коммунистический фильм, чем картина Марлена Хуциева... Как отблагодарил его за это Хрущев, слишком известно.

...Интеллигенция, куда более радикально настроенная в отношении к Сталину, чем власть, не только не покусилась на утопию, но, наоборот, возродила ее... Культ революционного искусства двадцатых годов, столь же страшного в своей утопичности, что и большой сталинский стиль, культ этот, продолжающийся до сих пор, установился именно благодаря шестидесятникам. И многие бы из них могли вслед за Булатом Окуджавой торжественно поклясться: «Я все равно паду на той...»— и т. д.

Впору, кажется, мне вычеркивать абзац из пишущейся книги: что делать, опередили!.. Но не вычеркну. Подчеркну, ибо сходство минимально, на уровне непреложных фактов, а разногласие мое

с Тимофеевским, пожалуй, непримиримо.

Итак, Хрущев боялся интеллигенции «совершенно напрасно». А она, интеллигенция, зашоренная иллюзиями, всего лишь возродила «утопию»...

Нет. Хрущевская боязнь была совершенно законна и неизбежна; для того чтобы захотеть, так сказать, конфедеративного союза с интеллигенцией, а не безропотного ее подчинения, Хрущеву надо было быть правителем категорически иного рода — не оттуда пришедшим и не туда ведущим. (Правда, замечу в скобках: мне трудно вообразить и самого что ни на есть демократического главу любого из государств, который, даже и искренне возжелав опоры на интеллигентов, все же не относился бы к ним с опаской — как к чужеродному, плохо предсказуемому слою, который никак не соберется смириться с границами политики, «искусства возможного», норовя выхлестнуть за пределы. Другое дело, что, возможно, именно это свойство интеллигенции, ее критицизм и скепсис по отношению к власти, даже пессимизм касательно правительственных благих начинаний,— все это и есть исполнение ее своеобразнейшего долга перед государством и перед народом. «Беда стране, где раб и льстец...»— и т. д.)

Что ж до иллюзий, без которых, конечно, не обошлось, то...

Личный опыт — весьма слабый аргумент, и все же припомню себя и свою сравнительно молодую компанию, сгруппировавшуюся вокруг «Литгазеты» 1959—1961 годов, ее краткого послекочетовского взлета. Никто из нас (а «мы» — это были, к примеру, ежели называть имена, нечто говорящие читающей публике, Л. Лазарев, Б. Окуджава, И. Борисова, Б. Сарнов, Г. Владимов, Н. Коржавин, Б. Балтер, люди и в ту пору достаточно разные) не верил в продолжительность «оттепели». Наоборот, мы удивлялись, что «это» продолжается так долго, и весело торопились надышаться, как — уж позволю себе разок неоправданно лестное, красочное сравнение: как каторжники-декабристы, которых неспешно переводили цветущим Забайкальем из Читинского острога в Петровский, от тюрьмы до тюрьмы. А в частых наших застольях излюбленным тостом был принесенный откуда-то Эмкой Манделем, он же Наум Коржавин: «За успех нашего безнадежного дела!»

Последние годы хрущевского владычества, когда одно только слово «интеллигент» вызывало у него судороги ярости, были ужасны, непристойны, вульгарны, но не неожиданны, и твердо помню свое первое ощущение при известии о свержении Никиты, ощущение несправедливое, неразумное, но неизбежное: «Так и надо!..» Знал ведь, даже в это мгновение помнил и понимал: будет хуже, и все-таки: «Получай, что заслужил!..»

А жалость пришла к поверженному. Потом.

«Конфликт с властью обозначил кризис шестидесятничества» (Тимофеевский). Снова — нет. Конфликт был изначален, без него и самого-то (условно говоря) «шестидесятничества» попросту не было бы, ибо он зависел не только от породы и природы хрущевской власти, но был предрешен породой и природой интеллигенции, какой-никакой, ломаной-переломанной и, хуже того, гнутой, замученной и запуганной, однако все-таки сохранявшей родовые признаки. Она с упорством не притворных, а натуральнейших простаков не то чтобы не желала (порою даже очень желала), но оказывалась неспособна усвоить резоны власти,— скажу для наглядности: примерно так же, как в сугубо частном и сугубо малом конфликте телечиновника и режиссера «Покровских ворот» ярость первого была столь же неизбежна, как и «простоватая» непонятливость второго: «Это какой-то Зощенко!..» — «Почему «какой-то»?..»

Не ошибались (классовое чутье не позволило бы!) и те, кто крушил Окуджаву, невзирая на всех его комиссаров, и вовсе не зря уж самые что ни на есть бесхитростные из его песен получали ошеломляющее, но, если вдуматься, закономерное толкование. В них искали «очернительства»: скажем, студенческая «А мы

швейцару: «Отворите двери...» была объявлена чуть не гимном «золотой молодежи» (которая, между прочим, ежели и существовала, то не среди персонажей нашего первого барда, а в семействах его сановных громил), а целомудренные «Часовые любви» — песней о проститутках. Да и Хрущев был по-своему безукоризненно прав, замахиваясь на «Заставу Ильича», где в душевно трудный, мучительный, безысходный для героев момент возникал, как Надежда из той же песни Окуджавы, красногвардейский патруль, печатающий шаг по нынешней ночной Москве.

Комически ошибаясь, глупя, грубя, власть знала или хоть чуяла, что творит: то был действительно вызов тогдашнему официозу, посягательство на его корни, запущенные в души людей, только этот вызов не был еще способен принимать иные, адекватные самому себе формы и судорожно искал образный материал, в котором хоть как-то мог воплотиться. Вызов был — и не мог не быть — непоследователен, нередко используя не свои метафоры и слова, наспех — да что скрывать, подчас и не без расчета, для камуфляжа, ради растреклятой «проходимости» — беря расхожую терминологию победившей власти. К примеру, «ленинские нормы», которые, дескать, «восстанавливаются»; термин далеко не худший, однако слишком уж универсальный. Ведь и Леонид Ильич Брежнев даже превыше своих пяти звезд ставил титул «верного ленинца».

(За камуфляжем, кстати сказать, велся строгий надзор, его наличие проверяли даже тогда, когда не слишком верили, будто с ним в статье или книге что-то изменится по существу, и отсутствие надлежащей терминологии считалось первой уликой неблагонадежности. Вспоминаю, как в 60-х один ленинградский критик щедро посвятил мне обстоятельную доносительскую статью, где не поленился вычислить все обязательные слова, мною *не употребляемые*. Выглядело внушительно, ибо отсутствие, скажем, «социалистического реализма» зияло не самой позорной прорехой в моем идеологическом снаряжении.)

Так вот, интеллигенция, как ей (а не «образованщине», по словцу Солженицына) всегда присуще — даже когда ее родовая сущность под запретом или хотя бы в немилости, даже когда эта сущность ей самой еле понятна и памятна,— и в ту пору возрождала не какие-то иные нормы, а те, что сегодня мы именуем «общечеловеческими». «Абстрактные», как осуждающе именовали их в те годы, то есть решительно не зависящие от требований очередной эпохи или очередного правительства, а по-простому, по-людски выражаясь: христианские.

Огромной заслугой того же Марлена Хуциева, причиной потрясения, которое вызвал его фильм (сегодня, увы, не избежавший почти всеобщей участи кинопроизведений, состарившийся), было вот что: он-то и сказал с пронзительной силой, в ту пору доступной немногим, что «*личность выше государства*» (прилежно цитирую формулу Тимофеевского, и прилежность оборачивается полемикой, так как именно в понимании этой истины он начисто отказывает шестидесятникам и Хуциеву — первому). Его, хуциевская, романтическая... Чуть не сказал: романтическая подоплека, но нет, напротив, всего лишь романтический верхний слой, казавшийся режиссеру — по неопытности, притом не личной, а общей, исторической — спасительной, крепежной оболочкой, был порожден, думаю, не расчетом, хотя бы и вынужденным, но искренностью. Однако именно подоплека, основа, сущность были совсем в другом. Частная жизнь души, частный, отдельный человек предстали в «Заставе Ильича» в бедственной отъединенности, в потерянности, в безнадежной (покуда — так) тяге к истинной, индивидуальной, «абстрактной» связности с ближним и дальним; и всего лишь броским контрастом, скорее добавляющим горечи, чем уменьшающим ее, выглядел эпизод праздничного братания в Политехническом... Впрочем, и он весьма мало походил на подобие, пусть и модернизированное, «сталинской утопии», социалистическое по содержанию и нравственное по форме. Закономерно — снова закономерно!— что этот-то эпизод едва

ли не больше прочих разъярил и перепугал начальство, да и как иначе? Единение, общность, коллектив — прекрасно, но только если они сплочены волевым верховным посылом и ради нужного «нам» дела. Если это — отрепетированная первомайская демонстрация, а не нынешний митинг на Пушкинской.

Нет, фильм Хуциева получил свое по заслугам, а не по недоразумению, не по хрущевской несообразительности (как позже заслуженно будет закрыт аскольдовский «Комиссар», опередивший не только начальственное, но и массовое общественное сознание). Он противостоял не одному лишь официозу, а и тем шестидесятникам, которые, уже обнажая разнородность и даже сомнительность этого единения, хоть не впрямую вписывались в официоз, но располагались мирным пикничком возле его стен и бойниц. Допускаю, что я не прав, но должен признаться: мое отношение, скажем, к Геннадию Шпаликову, одному из авторов «Заставы Ильича», навсегда было подорвано тем, что он же, словно нарочно явив в своей единой душе нравственные полярности неоднородного поколения, почти одновременно с «Заставой» мог сочинить сценарий и для комедии «Я шагаю по Москве», облондинив и подровняв колючую коллизию своего же — с Хуциевым — фильма: снова три друга, три молодых москвича, но — «нет проблем», не говоря о драматичности, только очаровательно-молодежно-безмозглая общность...

«Демократия, основанная на единстве нравственного идеала, эта причудливая фантазия авторитарного мышления — суть утопии шестидесятников». Вновь Александр Тимофеевский. И еще: «Вдохновляемые поисками новой общности, шестидесятники стали насаждать суровый стиль, поведя отчаянную борьбу с обывателем, с его так называемым мещанским уютом, с плюшевыми скатертями, с тюлевыми занавесками, с ни в чем не повинной геранью, борьбу не на жизнь, а на смерть, святую борьбу за святые идеалы».

Смеюсь, читая. Потому что и в самом деле — смешно, ибо похоже: не я ли сам в юности и в «Юности», пусть недолго, однако и впрямь сражался хоть не с геранью, но с «Ландышами», с песенкой «Ландыши», а там и с фильмом «Человек-амфибия» как с красивостью, не совпадающей с красотой? (Сейчас — шалишь, не подыму руки на «Изауру».) Правда, добавлю для вящей справедливости, что вскоре, почти в то же самое время уже кропал «в стол», отнюдь не надеясь на публикацию (и по сей день опубликовал лишь частично), многостраничный труд под зощенковским названием «Средние люди», вознамерившись реабилитировать обывателя, перед которым жестоко провинились и общество, и его словесность. Да и в злосчастной статье «Шестидесятники» (1960) декларативно упирал на интерес к тому «человеку, что обычно именуется «простым»...» — ну, и так далее.

Хорошо, меня как пристрастного и малозначительного свидетеля отведем. Но те же Хуциев и Окуджава? Ведь то, что нынче им вменяет в вину снисходительно-усмешливый потомок, есть всего лишь неизбежная непоследовательность, а уж никак не суть. И именно то, что в их произведениях выразились и высказались, повторяя за Зощенко, «прочие незначительные граждане с ихними житейскими поступками и беспокойством», рядовой индивидуум, «обыватель», «простой человек»,— это как раз и вызывало неприязнь «романтической» власти — романтической в тех пределах, в каких она была искренне озабочена общим благом. А «последним романтиком» был все-таки не типичный шестидесятник, но держатель власти Хрущев (вернемся, так сказать, вспять, к Стреляному от Тимофеевского), дошедший в своем оголтелом романтизме до предсказания победы коммунизма в 1980 году.

И если неприязнь «романтиков» (и подыгрывающих им циников) к «простакам» была ничуть не напрасна, а неизбежна и изначальна, так именно потому, что интеллигентская «утопия», воскресшая в 50—60-е (договоримся не оспаривать закавыченный термин),— это наша старая, даже старинная российская утопия, обращенная вовсе не к 20-м го-

дам, а к XVIII столетию, к Радищеву и Фонвизину. И имя ей — просветительство. То самое, что захлебнулось в безоглядном октябрьском порыве и в кровище гражданской войны, когда счет пошел — и не перестал идти — не на просвещенных умом и душой индивидуумов, а на социально сплоченные коллективы.

И смысл этой утопии (которая, даже добиваясь немалых успехов, не перестает быть утопией, ибо цели ее беспредельны, а конечный идеал слишком высок, чтобы быть достижимым): человек имеет возможность стать больше самого себя.

Тут, кажется, мое самое серьезное расхождение с Александром Тимофеевским.

●

Вот, однако, вопрос.

Есть ли в подобной полемике смысл? Допустим, я вижу в шестидесятничестве (и понятие-то условное, неохватное, неосязаемое) одно, тот, с кем спорю, другое — и на здоровье, тем паче, что ироничное высокомерие Тимофеевского по крайней мере плодотворнее самодовольства иных шестидесятников, которые (см. хотя бы и № 1 «ИК» за 1989 год) никак не могут прийти в себя от собственных давних заслуг перед нынешней перестройкой. Да и статью свою Тимофеевский огородил таким частоколом («Разумеется, автор ни в коей степени не претендует... Разумеется, взгляд из другого поколения будет заведомо субъективным...»), что — изловчишься, метнешь полемический томагавк, а угодишь в мягкое, в оговорку.

Все так. Но потребность вспоминать и сводить счеты с прошлым, если только она не от безнадежной старости, которой некуда глядеть, кроме как назад, если у нас впереди еще маячит десяток-другой, а то и третий недожитой жизни,— эта потребность обычно и связана со смыслом смертного срока, который нам предстоит жить. И каламбурно-парадоксальное словосочетание «воспоминания о будущем» не так уж и парадоксально.

Нам — и уж тем более поколению Тимофеевского — жить (тьфу, тьфу, чтоб не сглазить), и мне, признаюсь, интересно, важно понять: допустим, изобразив своих покуда не вымерших предшественников так, как он их изобразил, смоделировав, как смоделировал, что ценит один из «восьмидесятников» в нынешней жизни? Или хотя бы в искусстве, о котором даровито пишет? Чего он от них хочет?..

Правда, задав последний, а на взгляд Тимофеевского, вероятно, уж такой «шестидесятнический» вопрос, испуганно осекаюсь. Вдруг срежет: а почему это я вообще должен чего-то хотеть? Да еще от искусства? Хватит, осточертели с вашими высокими целями, с вашими поисками истины, с вашими дурацкими надеждами на роль нравственности и правды в искусстве! «Нормальное демократическое общество,— я цитирую,— не стремится ни к всеобщности, ни к тотальному единству нравственных понятий... В нормальном демократическом обществе милиционер ловит хулиганов, водопроводчик чинит трубы, а ученый пишет научные труды. И все довольны друг другом... За фантазию о том, что искусство должно говорить правду, мы расплачиваемся и еще долго будем расплачиваться... Искусство должно правдиво следовать своим собственным внутренним законам. В искусстве должно быть искусство, а правда должна быть в газете «Правда».

И хотя последний каламбур мне кажется низведением достаточно серьезной мысли до уровня уличного снобизма или до эпатажа, который вроде бы уже не по возрасту (даже не по возрасту эпатирующего), желание понять от этого не слабеет, а удобная возможность для этого, по везению, есть. Точно так же, как и на сей раз, несколькими месяцами раньше мы с Александром Тимофеевским сошлись, верней, разошлись, разве что в другой очередности, на фильме «Асса», и его статья («ИК», 1988, № 8) произвела на меня сильное впечатление.

Тем более, тут явлены последовательность и цельность: теперь понимаю,

что, отвечая в своей обычной полуиронической манере моим суждениям об «Ассе» («Известия», 1988, № 40), Тимофеевский, сдается, и тогда разглядывал меня или хоть походя окидывал взором как все того же типичного и докучного зануду-шестидесятника с его анахронистичными претензиями к искусству касательно нравственности и, пуще того, правды. Претензиями, обнаружившими свою наивность, если не выразиться круче, перед лицом его, Тимофеевского, поколения, «уклончивого и вялого, циничного и разрозненного». Такова самооценка, данная Тимофеевским,— по правде говоря, не думаю, чтобы слишком всерьез и тем паче с неудовольствием. Неудовольствие непременно пробилось бы сквозь флегматически вальяжную интонацию, а серьезное сознание вялости и цинизма помешало бы уверенности, близкой к самоуверенности и уж, во всяком случае, далекой от уклончивости.

Мне-то здесь слышится (хочется слышать) иное, понятное и симпатичное для меня: да, мы вот такие! Пусть, лишь бы не быть такими, как вы!.. Ибо как ни сетовал Пушкин на подобные проявления самостоятельности, а младенцу свойственно кусать груди кормилицы. Зубки чешутся — что ж, нормально...

Говорю совершенно искренне: даже в том, что Тимофеевский цитировал и толковал мою рецензию... скажем, неаккуратно (что само по себе, конечно, не может доставить удовольствия цитируемому), я вижу, уж разумеется, не мошенничество — упаси Бог!— и даже не недостаток профессионализма, каковой в полном наличии, но то же волевое концептуализирование, что помогло сбить разнороднейшее поколение 50—60-х в железный отряд «последних романтиков» со штандартом, воспринятым из рук самого И. В. Сталина и с самим Н. С. Хрущевым в роли правофлангового.

В результате происходят вещи подчас занятные, но всегда, скажу еще раз, последовательные.

Я, например, признаю, даже отстаиваю право «Ассы» быть самой собой, оставляя себе всего лишь скромное право не любить именно такого искусства: «В «Ассе» сравнительно мало несовершенств и она, в общем, неуязвима. Она такая, какой захотела быть, вот и все». Я объясняю, почему все-таки не приемлю этой законной эстетической суверенности, взявшейся так или иначе воплотить нашу нынешнюю реальность, но не установившей с ней нравственной, болевой связи: «Боли — вот чего недостает мне в «Ассе» (где убивают из пистолета, режут насмерть ножом, бьют кирпичом по макушке, не считая заурядного мордобоя, и сами себя направляют в смертную пучину); боли, если уж это про нас, про то, что с нами происходило и происходит. Боли даже за тех, кому фильм, казалось бы, сочувствует изо всех сил, за молодых...» А Тимофеевский читает все это и заключает — как раз впрямую по моему адресу: «Не успела «Асса» выйти на экраны, как ее стали судить тем судом, которому она совершенно неподсудна... с одной-единственной точки зрения: похоже на жизнь или непохоже». То есть и здесь обороняет искусство от понятия, вызывающего у него (см. эпиграф) сарказм, а в России, что поделаешь, никогда не воспринимавшегося отдельно от нравственности: «правда». (И, кстати, радуется, находя его «счастливым», моему словцу «игротека»,— я его произнес применительно к «Ассе» с сожалением; он же обратил в похвалу.)

Нелогично? Ибо я-то как-никак обвинен в том, в чем ни сном, ни духом. Да нет, логика есть, и само ее вызывающее нарушение обнажает решительное несовпадение наших позиций, что уже интересно (мне — без сомнения).

Сравним. Тимофеевский: «...Ее стали судить тем судом, которому она совершенно неподсудна...» Я: «О фильме Сергея Соловьева успели высказаться...»— с такими-то, мол, и такими претензиями. «Думаю, это не совсем верно... Она такая, какой захотела быть...»

В самый раз обняться в порыве трогательного единодушия, но Тимофеевский не ошибся, попридержав объятия.

Все дело в том, что мне этой суверенности, прав которой я — ни-ни!— не отрицаю, мало самой по себе. Тимофеевскому — достаточно.

Что это? Быть может, пушкинское: дескать, драматического писателя должно судить судом, им самим над собою признанным? Но если даже и так, то тут, полагаю, уже давно укоренился оцепенелый излишек нашей сверхпочтительности к каждому слову гения. Сам автор формулы не стеснялся судить — и кого? Грибоедова!— судом, который скорее уж он, Пушкин, признавал над собой (а Грибоедов отвечал ему тем же). Главное же — так каков же должен быть художник, чьи законы непреложны и неподсудны, каковы должны быть совершенство и завершенность его художественного мира! Таковы ли, как в «неуязвимом» мире «Ассы», изъясняемом Тимофеевским следующим образом:

«Нарочитая эклектика, сочетание нестыкуемых структур, обращение к детективу, к мелодраме — к «низким» жанрам с высокими целями, игра с кичем и масскультурой, обилие цитат как подлинных, так и мнимых и даже откровенно бессмысленных, заведомая пародийность любых утверждений вплоть до самых излюбленных — эти общие для постмодернизма черты в большей или меньшей степени сказались в «Ассе».

Любопытно. Умно. Учено. Но можно представить того, с чьей точки зрения подобное — дурно. И того, на чей вкус подобное — хорошо. Тех, наконец, для кого это не свидетельствует ни о дурном, ни о хорошем. Тимофеевский все это принимает — и точка.

Да мало сказать: принимает... Меня вообще поразило, что моя реакция на «Ассу», как уже по цитатам можно судить, содержавшая сомнение, сожаление, но никак не грозное отрицание (если мало, добавлю: «рад ее появлению» и т. п.), была встречена с разной, но явной степенью враждебности. Почему? Зачем? (Чуть было жалобно не пролепетал: за что?). И Андрею Зоркому, разбранившему меня в «Советском экране» с незатейливой грубостью безыскусного репортера, и изысканному Тимофеевскому, не упустившему между делом напомнить, что мухинская скульптура «Рабочий и Колхозница» есть контаминация двух античных образцов — «Гармодия и Аристогетона» и «Ники Самофракийской», им обоим, столь разным, понадобилось трактовать мое сомнение как категорическую хулу, притом коварную, лицемерную, диверсионную: «Обладая зрительской сообразительностью многоопытного Ст. Рассадина, можно было бы раскусить... Ст. Рассадин, видимо, подозревает неуместность своих претензий...» (это из Тимофеевского). Ну, чем не маскирующийся вредитель? Ведь может же, понимает, даже опыт имеет — нет, не хочет, вражина!.. Вот и предполагаю: во мне увидели, во мне непременно захотели увидеть авторитарность негативной оценки — не для симметрии ли? Не потому ль, что сами как бы стали на верную службу непререкаемому авторитету фильма?..

Произнося неоднозначное слово «служба» и намереваясь отчасти развить эту тему, спешу оговорить его специальное, небытовое, сугубо эстетическое значение. А оговорка необходима, потому что подобное уже перешло в быт, верней, из него не выходило, нынче всего лишь переадресовавшись, и сама идея если не откровенной «обслуги», то откровенного подчинения критериев лицам, бывает, и формулируется с соответственной откровенностью. Ну, например: «Я знаю только одно, что если мой друг напишет слабую пьесу или мой старый знакомый снимет фильм, не достойный его таланта,— я не стану проявлять чудеса печатной объективности, не позволю себе публично обличать возможные несовершенства их будущих творений. Охотников мстить таланту предостаточно в соседних станах, что ж им еще объявляться и в стане друзей?» (В. Туровский. Не будем предавать, или Значение злословья.— «Театр», 1988, № 9).

Прошу заметить, сказано это — с гордостью, и если мы таковы, то какое дурацкое бранное слово, вроде «групповщины», способно нас оскорбить, показавшись незаслуженным?

Так вот, *это, такое* к Тимофеевскому непосредственного отношения не имеет. Но соседство — опасное, и этого тоже скрывать не хочу.

Идея самодостаточности искусства, оберегающего свою заповедную суверенность от внешних, хотя бы и благородно озабоченных посягательств,— эта идея понятна и особенно актуальна в атмосфере внешней и внутренней несвободы, когда на заповедность посягают наигрубейшим образом. Но любую идею, как известно, можно опошлить, удешевить, низвести до лозунгового кича (экспроприируй экспроприаторов, экономика должна быть экономной, правду — в газету «Правда»). И боюсь, что оберегать искусство от понятий *правды* и *нравственности,* присущих (я убежден) ему самому природно и изначально, будь то «Война и мир» или бычьи туши Сутина, это... ладно, скажу словцо, обреченное своей тавтологичностью на встречную усмешку того, кому возражаю. Да, безнравственно. И — неразумно. Не говорю уж о том, что слово «правда» тем менее заслуживает иронии, что правды всегда не хватало и не хватает. Голодный, иронизирующий над хлебом, невообразим. Иронизируют либо зажравшиеся (но в нашей ситуации таковых нет), либо те, кому очень мало надо.

«Дряхлый брежневский застой — воплощение унылой статики... «Асса» — первая историческая картина об эпохе застоя — посвящена брежневскому, все собой заполнившему, вне начала и конца Настоящему, обезумевшему, выморочному Настоящему, одному и тому же дню, длившемуся два десятилетия подряд, его ужасу, его скуке, его фантасмагории и его поэзии».

Допустим, что так. Но если (с чем Тимофеевский соглашается, вернее, смеется над самой попыткой возжелать иного) «новая эклектика» фильма лишена, как сказано, боли, то есть того непосредственного душевного отклика, который, кажется, не могут не вызвать «ужас» и «фантасмагория», так дорого нам доставшиеся; если понятие «правды» также ернически высмеяно и отослано в одноименную газету, где с нею, с правдой, как раз не густо,— то отчего, предположим, с такой же уверенностью не утвердить правомочность и неподсудность фильма «Великий гражданин», куда более ярко отразившего и воплотившего еще одну эпоху? Давайте уж и его судить по его законам, не выходя за пределы, а что до «правды», то здесь-то еще и несравнимо бóльшая возможность над ней поглумиться, ибо в этом классическом произведении советского кино ею пренебрегли гораздо решительнее. Грубо, нагло, кроваво фальсифицировав,— разумеется, в прямую противоположность «Ассе», которой (в отличие от логики Тимофеевского) эта аналогия не в укор: здесь правда всего только костюмирована и припомажена.

Когда все та же «Асса» оказывается самодостаточной и ее защищают и хвалят, исходя из нее самой, ее самое воспринимая как критерий самой же себя, это... Что, несерьезно? Нет, очень серьезно, и оговариваюсь не только затем, дабы не задеть самолюбия Александра Тимофеевского. Серьезнее не бывает, потому что разговор о поколении шестидесятников как об условном средоточии некой слабости и некой силы во взаимоотношениях с миром и обществом и не мог задержаться на нашем ностальгическом самохвальстве; должна была появиться статья, противопоставляющая и утверждающая совсем иной тип сознания и поведения. Она появилась, за что Тимофеевскому — нелицемерное спасибо, и, думаю, явила этот тип во всей его отнюдь не «вялой» и не «уклончивой» жесткости. Из всех определений, данных Тимофеевским своему поколению, тут уместнее всего пришелся бы к делу, пожалуй, «цинизм», если только попытаться лишить слово вульгарно-бранного смысла. Цинизм (примем его за рабочий термин) — как своеобразная форма раскрепощенности, что исторически вполне понятно: так называемый «застой», без сомнения, раскрепостил многие души, и удивляющая нас разноликая свобода заявившего о себе поколения не может не быть рассмотрена и с этой точки зрения.

Раскрепостил тем решительнее, что

само слово «застой» — из неудачнейших; ведь не просто же застоялись, а неуклонно двигались вспять, развращаясь и утрачивая многое из едва-едва приобретенного... Впрочем, любое раскрепощение от чего-то (например, от уверенности, что искусство и нравственность, искусство и правда вполне совместимы) в мире, где, как и в прочих мирах, нет абсолютной свободы, не может не быть — одновременно — и закрепощением.

Подчеркнуто оставаясь в сфере исключительно эстетической, позволю себе допустить, что яркая, как всегда у него, статья Александра Тимофеевского о фильме «Асса» есть как бы полигон или учебный стенд, на котором наглядчайшим образом продемонстрировано превращение раскрепощенности, декларированной с обычным блеском, в закрепощенность, явленную с непредвиденной вескостью.

Вот цитата-анализ — цитата выразительная, так что не винюсь за ее продолжительность:

«Над небом голубым есть город золотой» — лубочный образ рая. (Вероятно, излишне пояснять: речь о песне Бориса Гребенщикова, звучащей и в «Ассе».— *Ст. Р.*) Золото с голубым — канон средневековой живописи. «Животные невиданной красы», которые гуляют в этом городе, вовсе не экзотичны и уж совсем не случайны:

Одно, как желтый огнегривый лев,
Другое — вол, исполненный очей,
С ними золотой орел небесный,
Чей так светел взор незабываемый.

В средневековой традиции лев — символ св. Марка, вол — св. Луки, орел — св. Иоанна.

А в небе голубом горит одна звезда,
Она твоя, о ангел мой. Она твоя всегда.
Кто любит, тот любим. Кто светел,
тот и свят.
Пускай ведет звезда тебя дорогой
в дивный сад.

Ангел — символ св. Матфея. Таким образом, песня — о той встрече, что ждет Матфея-ангела, Матфея-мытаря на небесах, о награде за мытарство, которая не может быть дарована на Земле».

Все.

Читая впервые, я запнулся, засомневался в своих ощущениях: разыгрывают меня, что ли? Что это: едкая, хоть и необъявленная пародия на наше высокоученое литературоведение, не допускающее, что поэт — будь то даже Блок или Мандельштам — способен сказать слово, не упрятав в подтекст россыпей учености и закромов потаенного смысла? Особенно, казалось мне, провокационно подмигивало толкование «ангела», этого привычного до банальности обращения к любимой. Напрашивалось: выходит, и Тютчев, взывая: «Ангел мой, ты видишь ли меня?», не обращался в тоске к отлетевшей душе Денисьевой, а аукался со святым Матфеем?

Но нет. Оказалось, что не пародия. К сожалению, так как получилось незагаданно и обидно смешно. Смешней, чем то, что Тимофеевскому удалось высмотреть в фонтанах ВДНХ «Каменный цветок» и «Золотой колос» «фаллосы и вагины», как бы предположив в «сталинской утопии» фаллический культ.

Что говорить, орел, лев и бык действительно принадлежат библейской метафорике — сравним хоть бы и гумилевское: «...Видя льва, стремящегося следом, и орла, летящего к нему»; больше того, они в самом деле имеют отношение к евангелистам, к их символике. Но чтобы с такою вот догматической неуклонностью читать стихи, да пуще того, прелестную, незамысловатую, «лубочную» песенку, впрямь подобную, повторяя за самим Тимофеевским, «рыночному коврику» (лубочностью, незамысловатостью как раз и прелестную),— это значит явить самый неулыбчивый педантизм. Тот, который, как мы видели, и простейшую из метафор, обобществленных словоупотреблением, «ангел мой», не дрогнув, материализует до состояния, ежели вспомнить легендарный курьез, «ангела в натуральную величину», каковому немедля начинают вдобавок ломать крылья, запихивая в клетку концепции, намертво прикрепляя его, ангела, словно он един всего лишь в одном

лице, в отличительный знак только и именно святого Матфея. Для стройности, весьма смахивающей на ранжир? Тут вообще все, что под рукою, пускают в дело, даже случайную или намеренную небрежность: приметили вы, как произошла подстановка смысла и Матфей-мытарь, то есть попросту сборщик налогов, не больше и не печальней того, оказывается, за *мытарство* и получил награду на небе? Хотя страданье, мученье, «житейская мука», как толкует одно из значений этого слова Далев словарь, как будто никак не соотносится с земной Матфеевой профессией,— в отличие от того, что с «мытарем» связано тесно и напрямую. Вновь цитирую Даля: «*Мытáрство* ср. место взиманья мыта, пошлины; плутовство или обман, происки, неправедная корысть; лесть, искательство». Если за это и награждают, что случается, то отнюдь не небесной наградой.

Зачем все это нашему автору? Ради чего?.. Но бессмысленно спрашивать, ибо тотальна всеподчиняющая мощь концептуальности, отважно жертвующей точностью, тактом, даже чувством юмора — последним настолько, что так и тянет подхватить этот подход к какой-никакой, а к поэзии, взять да и допустить, что коли так, то, скажем, и басню «Орел и Голубь» возможно истолковать как сретение св. Иоанна и св. Духа; а в другой, в сумароковской, где наглая Муха, сидящая на рогах работяги Вола, заявляет: «Мы пахали», увидеть притчу о св. Луке и... Но не хочу напрягать специальную эрудицию, мне, увы, и не свойственную, благожелательно веря, что уж Александр-то Тимофеевский не оплошает, подложи мы ему для расшифровки хоть «Лису и Бобра», а то и «Зайца во хмелю» (пробудившийся Лев, не забудем, св. Марк, Заяц же... Да уж, наверное, тоже что-то символизирует, не без того).

Казалось бы, сочинителю текста «Города золотого» Анри Волохонскому вкупе с Гребенщиковым надлежит быть благодарно польщенным: ведь этакая мудрость распознана в его бесхитростных строчках (как и постановщику «Ассы» — за собственное создание, в поисках глубинного смысла раскопанное до недр, а в отношении достоинств — вознесенное до небес). Но опасаюсь, все они в положении смешноватом. Потому что, допустим, автор песни представлен то ли изрядно сниженным подобием Вячеслава Иванова, о котором Иннокентий Анненский писал в «Книге отражений»: дабы уяснить смысл его ученых, «мифологических» стихов, надо знать и постоянно держать в голове, к примеру, «сведения о культе Диониса, где змей, наряду с быком и деревом, был исконным фетишем бога». И т. д. и т. п. Только тогда стихи обретут в чтении «поэтическую ценность, да и, скажем прямо,— смысл». То ли (возвращаюсь к автору песни) он предстает, ниже бери, кропотливым составителем ребусов, не выпускающим из натруженных рук ремесленника — ну, хоть двухтомник «Мифы народов мира».

Словом, забавно — и не забавно. Никто из нас не застрахован от того, чтобы сгоряча не сморозить глупость или даже зарапортоваться, лишь бы вовремя спохватиться и одернуть себя, над собою же посмеявшись. Но что веселого, когда талант, вкус, ученость, изящество стиля не только оставляют — пусть на одну рóковую минуту — человека, всем этим счастливо обладающего, но обращаются в свою противоположность? И, обратившись, остаются невычеркнутыми, ибо завзятого иронист покинула (если была) высшая из форм иронии, самоирония.

Веселого мало, его тут и вовсе нет, и я останавливаюсь на этой крайности метода, мысли и стиля, чрезмерной даже для обеих статей Тимофеевского, ради ее, как выражаются образованные люди, репрезентативности. Самопародирующийся анализ песни — это, думаю, предостерегающий образ отношения не только к поэзии, не только к «Ассе» и даже кинематографу в целом, но — вообще к искусству, которое, лишившись критериев правды и нравственности, уже совершенно безвольно перед любым волевым толкованием. Больше того: образ отношения к жизни и к истории (ведь

и шестидесятники, еще продолжающие таскать ноги, это уже история — в качестве поколения, худо-бедно воспринимавшегося таковым на кратком протяжении исторического мига, в качестве типа мировосприятия)...

Цитата из позапрошлого века:

«Деспотичество, рождающееся обыкновенно от анархии, весьма редко в нее опять не возвращается».

Писано, как легко догадаться, на далекую от эстетики тему, хотя один из двух авторов старинного документа — великий русский писатель. Но и в суждениях об искусстве случается так: намереваясь, скажем, расхвалить нечто любой ценой, без меры, без такта и ради того анархически отказавшись от «непременных законов», такой ценитель забирает себе неограниченные права, становясь и впрямь своего рода деспотом, способным и на произвол, и на самодурство. И — напротив: этакое «деспотичество» немыслимо без разгула «анархии», ведет к ней, то бишь в нашем случае к утрате надежных критериев.

В неидеальном мире, как сказано, раскрепощенность есть оборотная сторона закрепощенности. По крайней мере, может стать ею. Вырвав хоть ту же «Ассу» (коли уж в границах полемики под рукой не оказывается ничего более выразительного) из власти «обычной логики», наделив ее правом подчиняться лишь собственным законам и собственной логике,— ну, хорошо, не только своей собственной, а относительно соборной логике «постмодернизма», «новой эклектики»,— ее тут же, по существу, переподчиняют логике, почти ничем уже не обусловленной. Во всяком случае, когда отменены мерила «боли», иначе говоря, душевного участия автора в бедах, драмах и гибели героев, и «правды» — конечно, не как «похожести» на действительность, но как ответственности за нее, превращенную фильмом в полузанятную «игротеку»,— тогда искусство, даже хвалимое, становится беззащитным перед «деспотичеством» или диктатурой этой новоявленной освобожденной логики. Да, да, беззащитным, независимо от того, бранят его или безбожно льстят ему: когда нет ограничивающих волю оценщика ориентиров — если не объективных, то хотя бы утвержденных традицией вкуса и этики,— что помешает нынче выругать, а назавтра, при перемене настроения или же конъюнктуры, наоборот, вознести? Диктатура на то и становится диктатурой, чтобы иметь возможность плевать на законы, существовавшие до нее хоть тысячелетие, и быть вольной менять свои установления хоть ежечасно, не то что не соблюдая их, но даже лукаво тая, словно секретное оружие. Вроде того сказочного короля, который, играя с придворными в карты, всякий раз не объявлял заранее, по каким правилам играют нынче,— надо ли удивляться, что он всегда бывал в выигрыше?

Не так ли в нашем случае? Давайте внезапно объявим: сегодня играем в «постмодернизм» или в «новую эклектику», да хотя бы и в эстетику «рыночного коврика» (благо — у нас игротека); «обычная логика» отменена; над «правдой» в искусстве можно даже и покуражиться,— уверяю вас, выигрыш обеспечен. Только зачем он?..

Подытожим.

Итак, по Тимофеевскому, главнейший грех шестидесятников — то, что ими «миссия правды возлагалась на искусство». То, что они верили в невозможное (и ненужное!): «...тыкали несчастную Марью Ивановну в Ремарка и мучили милиционера Хемингуэем», полагая, что «они от этого станут нравственнее», и не постигая простой истины, «что у милиционера может быть свой нравственный закон и свой внутренний мир, не пересекающийся ни с Ремарком, ни с Хемингуэем, ни с Толстым... и при этом вполне самодостаточный...» В то время как «в нормальном демократическом обществе» каждый должен делать строго свое дело. «Милиционер, читающий умные книжки, обязательно влечет за собой водопроводчика, который сам выясняет отношения с хулиганом, и ученого, который чинит трубы».

Хлесткость заразительна, ей всегда хочется размашисто соответствовать, но сдержусь. Ограничусь робким предполо-

жением, что решительная схема «нормального демократического общества» чем-то неуловимо напомнила схемы кристаллизованных государств Оруэлла и замятинского романа «Мы».

Чем же? Возможно, и тем, что искусство, ревностно охраняемое (а на деле-то — отлученное) от вышеназванных наиважнейших свойств, здесь как бы оказывается в роли не то спецпайка, достающегося строго избранным, не то «игры в бисер». С той, впрочем, разницей, что гессевская элитарность не родня снобизму и отбор, производимый Касталией, не оскорбителен для остающейся вне ее «Марьи Ивановны»: он отбор, а не выбраковка.

Подавив в себе жалость к тому гипотетическому милиционеру, каковой, бедолага, быть может, хочет читать Платона, Лосева и Тимофеевского, а ему не дозволяют (понимаю, понимаю: метафора!), всей силой своей исстрадавшейся души и не менее измученной плоти тоже хочу, чтоб в моей стране воцарилась «нормальность». Но поскольку говорим об искусстве, то не могу не думать, что при таком раскладе карт ему-то, искусству, отводится роль по видимости независимо гордая, а по существу жалчайшая. Оно, искусство, оттого и прекрасно демократично по своей натуре, что смешивает карты, тщательно раскладываемые общественной иерархией, «смазывает карту будня», обнаруживая и заново устанавливая человеческое родство, не предусмотренное генеалогией и отрицаемое расами, классами, прочей рознью. То есть искусство всегда делало то, во что со всей наивностью — ныне изобретательно высмеянной — верили, в частности, и шестидесятники: человек может стать выше себя, выше своего рождения, выше своей судьбы, выше обстоятельств, ибо предназначение его — божественно.

А культ самодостаточности, как и всякий культ, как всякое ограничение, антидемократичен, и, вероятно, уже не надо удивляться, что, прокламируя и программируя освобождение искусства от старопрежних критериев, нам являют диктат необусловленности, случайности, каприза (хотя бы только в эстетической сфере, но мы сейчас за ее пределы и ни шагу), нечаянно воспроизводя наисквернейшие признаки той эстетики, которая царила у нас аккурат в эпоху, предшествующую шестидесятникам.

...Так что ж, быть может, вот это и есть долгожданный голос поколения «восьмидесятников»? Поколения... какого, бишь? Повторим: «уклончивого и вялого, циничного и разрозненного».

Все же, думаю, нет. Хотя бы потому, что не вижу самого по себе поколения, не вижу хотя бы условного единения вокруг сколько угодно незрелых или даже вовсе вздорных идей. Зато, как бы ни убеждал себя (смотри выше), что кусать кормилицыны груди и тем паче показывать зубы — дело нормальное, все-таки печалюсь от безэмоциональности, с какой дана сверстникам — и себе самому?— эта оценка. И тут, что ли, самодостаточность?

Жаль, ежели так.

Не желать кому-то другому выхода за его духовный предел — это еще, если очень захочется, можно объяснить отстаиванием его же суверенности. Самодостаточность внутри самого себя — это уж самодовольство. Безнадежнейший из тупиков, потому что самый из них уютный.

# Наивное письмецо

Куда: Москва, «Искусство кино»
Кому: *Александру Тимофеевскому,* критику.
Адрес отправителя: Ленинград, *Татьяна Москвина,* критик

Здравствуйте, Александр!

В первых строках своего теплого, дружеского письмеца желаю Вам здоровья и, кроме того, успехов в работе и личной жизни.

Пишу Вам, желая выразить свое мнение о Вашей статье «Последние романтики» («ИК», 1989, № 5). Обширный разговор Вы затеяли, не мелкий! Оставив кинокритику, рассуждаете о том, «что полезно и что вредно целым народам и континентам» (выражение А. Белинкова) — о судьбе и культурно-историческом значении целого поколения, так называемого поколения «шестидесятников», с точки зрения другого поколения, к которому принадлежите Вы — но и я тоже. Серьезность темы и серьезность исполнения подвигают и меня на свое слово, прямое, как только возможно.

Вообще читать Вас интересно. Все Вы что-то придумываете, куда-то ведете читателя. То придумали какой-то «постмодернизм» на нашу голову, и этим ключом, которым, может быть, открываются две-три двери на свете, следующие за Вами критики пытаются отворить все замки подряд. Тут где-то прочла, что фильм «Воры в законе» — это тоже постмодернизм.

«Вот что наделали песни твои!»

Теперь Вы критически анализируете культурно-исторический опыт шестидесятников, окутывая его «самым нежным саваном». С каких высот? Ни с каких: свое поколение Вы аттестуете резко — «уклончивое и вялое, циничное и разрозненное». Тут и спорить-то неохота: настолько очевидно, что сие скопление эпитетов — не более, чем «залепуха», как говаривали у нас в Театральном институте. Написал же справедливый Карахан («ИК», 1989, № 6), что все новые веяния в нашем искусстве творятся исключительно тридцатилетними — а сообразите сами, насколько подходит словцо «уклончивые» к нашим славным парням из русского рока, эпитет «разрозненные» — к сплоченным воедино апологетам и творцам «параллельного кино», а определение «вялые» — к нам с вами? Впрочем, если под выражением «цинизм» подразумевать решительное нежелание выяснять все изгибы черт ленинского облика социализма, то такои «цинизм» я лично охотно принимаю... Однако что толковать: Вы так написали, но Вы так не думаете. Это — чтоб пилюлю подсластить, не правда ли?

Между тем, внимательно изучив Вашу статью, я пришла к выводу, что таких окопов можно было бы и не рыть.

Споры «отцов» и «детей» Вы перевели в культурологический регистр, отчего они потеряли свой идиотизм, но сохранили первообраз некоего счета, который следует предъявить, и итога, который пора подвести. В своем пафосе Вы не одиноки. Уже прозвучал запальчивый голос О. Хрусталевой («Юность», 1988, № 12), написавшей от имени своего поколения манифест — и все к ним, к шестидесятникам.

Да только — к ним ли?

По-моему, и Ваш оппонент, и оппонент Хрусталевой — вовсе не поколение шестидесятников, а исключительно группа несколько зарапортовавшихся московских публицистов, критиков и литераторов. Их, конечно, не два и даже не

двадцать. Но они — только часть правды о своем поколении, а иные из них — творцы лжи о своем поколении.

За упреками Хрусталевой и Вашей мягко-убийственной иронией я вижу законное желание придать нашей культурной жизни и возрастной плюрализм. Ведь эдак состаришься, молодежные номера составляя. Ничего мы не хозяева, ничем не владеем, печатаемся там и сям под присмотром старших товарищей, занимающих почти все возможные посты в прессе. Мы другие и хотим про другое и по другому, чуть отодвинув в сторону сверхактуальный вопрос, был ли Сталин психопатологической личностью или, напротив того, патологическим психом.

О, я Вас прекрасно понимаю! «Фальшивый, утомительный и бессмысленный звон», нередкий у нас в прессе, нескончаемое словоблудие, энергичное взбивание словесной пены — это в самом деле становится невыносимо. Как говорил Бендер, «Киса, мы чужие на этом празднике жизни» — и простите за дешевое острословие. Я не способна купаться в волнах чистой радости, читая, «как Нуйкин с Лосото марксизм не поделили» (выражение моего друга-литератора, вдвое старше меня, кстати). Я уныло пробегаю глазами газетные или журнальные страницы, где В. Кожинов с Б. Сарновым пересказывают своими словами отдельные положения «Архипелага ГУЛАГ» (правда, каждый — разные). А уж какую глухую, пещерную тоску нагоняют на меня слова типа «ленинский облик социализма», и выразить невозможно.

Но насколько все это репрезентативно для поколения, насколько свидетельствует о его значении, насколько демонстрирует его интеллектуальный опыт?

Весьма частично.

Мы не вправе констатировать духовное, творческое, интеллектуальное или какое-либо иное банкротство шестидесятников. В политике, экономике, идеологии, отчасти в культуре только-только пробил их час. Обанкротились не они, «дети сталинского тридцатилетия», как Вы их справедливо называете, а скорее, «дети Октября», одарив наш быт прелестным типом «непочтенного старца». Шестидесятники, напротив, набирают почтенности. Более того, начал плодоносить конфликт некоторых бывших «вождей», кумиров шестидесятых и их публики. Их читателей, зрителей, слушателей — всех тех, о ком Вы не пишете, а это имеет по-моему, первостепенное значение.

Вы утверждаете: шестидесятники, воскрешая пафос 1920-х годов, громили обывателя, воспевали аскезу, призывая публику под знамена обновленной Утопии.

Но поскольку весьма скоро это дело стало приносить доход (вопрос об искренности первоначального импульса я выношу за скобки, как мне глубоко безразличный), то громившие обывателя прикапливали блага, а воспевавшие аскезу не ведали, что это за птица. А публика верила! Что ей оставалось делать? Иные «вожди» интеллектуальной жизни оправдывали позорную нищету интеллигенции, придавали ей смысл. Сейчас вот нет этого оправдания, оттого нищета и стала невыносима — ею перестали гордиться. Что это? Подлежит ли это ведомству культурологии? Ведь это, говоря самыми простыми словами, — ложь и обман. Принимать ли обман за культурную реальность? Выдавать ли «фальшивый звон» за сущностные черты поколения?

По-моему, не стоит. Куда лучше в случае накопившегося раздражения просто взять и написать:

> Что господин парнасский старовер
> (В своих статьях), бессмыслицы оратор,
> Отменно вял, отменно скучноват,
> Тяжеловат и даже глуповат...

В каждые годы бывают свои обманщики, свои словоблуды. Черты, манеры тех, кто писал в 60—80-е годы, Вы уловили верно. Однако картина нашей интеллектуальной жизни в те годы у Вас — сатирическая. Справедливее, по-моему, утверждение, что кроме обновления Утопии, воскрешения Революции шла другая, огромная, в высшей степени полезная работа. Работа Реставрации.

Именно культурной Реставрации мы

обязаны тем, что родились в другую реальность и по крайней мере на наших полках стояли собрания сочинений русских классиков, за спокойные спины которых наши родители засунули до поры «Один день Ивана Денисовича» в бумажной обложке «Роман-газеты»...

Вы пишете: «...из естественной триады Прошлое — Настоящее — Будущее, вне которой не может существовать и нормально развиваться любой социум, сталинская эпоха знала одно только Будущее». Соответственно, и шестидесятники недалеко ушли от этой концепции, воскрешая дух 1920-х. «И там, и там Прошлое отсутствует как историко-культурная, духовная и даже физическая субстанция».

С этим мне согласиться трудно.

Видите ли, Александр, по-моему, прошлое было всегда. Пунктирное, перевранное, урывочное, скомпрометированное, а было. Скажем, Пушкин и Лев Толстой вкупе с Бетховеном и Чайковским плюс Репин и Левитан. А. Синявский хорошо сказал о соцреализме: он не осуществился, потому что стыдился сам себя, все делал как-то неполно, с оглядкой, с воровским пафосом «использования методов» и т. д. Все писатели-эпики оглядывались на Толстого, и это погубило чистоту агитационного стиля. Художники — на передвижников, что тоже их погубило: соцреализм как агитационное искусство не мог применять натурализм. В легкой музыке шел тихий плагиат: фразы классиков перетолковывались, гримировались и по-своему приучали людей к языку классики. Прошлое было всегда! Не было Мейерхольда, но оставался Станиславский — а, ей-богу, ничего плохого в его книгах не написано. Не было Мережковского, но издавался Горький — а и Горький не такой уж вредный и сталинский писатель. Не на ровное место пришла новая оттепельная интеллигенция, но, по крайней мере, прочитавшая Лермонтова и Чехова. Железная клетка идеологии сковывала сознание, но в клетке кое-что было накоплено верное, человеческое, и оно рано или поздно взорвало бы клетку.

Труд очеловечивания, раз-сумасшествия — был, те, кто его осуществляли, карабкались, падали и снова шли. Надмирный голосок Бабановой — Тани и застенчивая улыбка Янины Жеймо свидетельствуют о своем времени ничуть не менее, чем «Рабочий и Колхозница» или «Товарищ Сталин на озере Рица».

А с началом оттепели Прошлое хлынуло, став куда более ощутимой явью. Парадокс нашей злосчастной земли и в том, что воскрешение пафоса революции было витком Реставрации — ведь революция тогда была близким историческим прошлым...

Потом прошлое — более отдаленное — стало спасением, прибежищем, укрытием: публицисты косяком уходили в классическое искусствознание. Сейчас вот возвращаются. Просторное бомбоубежище предоставил желающим А. С. Пушкин. Вообще русские классики воочию явили свой гуманизм, прокормив целый народец из числа любителей свободных проявлений интеллекта и мирной жизни под сенью муз.

Не могу не признаться в своем глубочайшем уважении ко всем трудовым пчелам и вольным орлам Реставрации — к какому поколению они бы ни принадлежали. Даже если восстановили они самую малость — скажем, критический словарь прошлого века, свободный от «новояза», или фельетонные приемы Власа Дорошевича.

А публичные шуты, кривлявшиеся на арене офф-цирка,— заслуживают ли они чего-либо, кроме забвения?

Я далека от мысли упрекать «отцов» в том, что они упустили якобы некий исторический шанс. Из Вашей статьи тоже видно, что никакого шанса не было. Был всего лишь конец массового террора. Истерзанный народ. Сумасшедшая интеллигенция. Молодые люди, ни к чему не прикрепленные, ничем не владеющие — даже информацией. Изоляция от враждебного или глубоко равнодушного мира. Остаточное самолюбие великой нации. Закон клубка, который, как известно, разматывается столько же времени, сколько наматывается, сработал в нашей истории с пугающей душу точностью: от 1917 до 1953 — тридцать

шесть лет (намотали), и от 1953 до 1989 — тоже тридцать шесть (размотали!). Размотали все-таки, раз в газете неформалов «Свободное слово» нас извещают об имеющем место быть такого-то числа собрании... партии кадетов.

Сызнова б не намотать.

Потому я спокойно, с некоторой отстраненностью смотрю на процесс, который Вы подвергаете такой иронической критике: процесс замены кровожадной утопии на мирную.

Обманщики и пустозвоны знали, что делали: промтовары и продтовары для личного пользования. А хорошие, но несколько ограниченные люди, твердившие в испуге про «духовность» и «нравственность» — а что им было, болезным, говорить: вся власть Учредительному собранию, что ли? — они ведь не потеряли в большинстве своем способность к развитию. Нельзя же нам оставаться с одним только бодрым призывом — много и хорошо произвести, а потом дружно и весело съесть. И нельзя заснуть романтиком, а проснуться реалистом — тоже, знаете, подозрительно. Пусть их верят в ленинский облик социализма — только не заставляют меня его осуществлять. Пусть молятся на русский дух — только не убивают тех, кто в этом духе не видит большого прока. Сущность вер и виды утопий мне сейчас, например, безразличны, а желаю я всей душой одного: чтоб они осуществлялись исключительно силами верующих, без привлечения посторонних лиц и без насилия.

И я думаю, что шестидесятники (и в их числе зарапортовавшиеся литераторы), в сущности, весьма добродушный народ и обойдутся без насилия. Ведь они не замечают даже, что из театра их критических баталий медленно и неуклонно уходит публика и они рискуют остаться там одни. Ведь они искренне ищут контактов с «детьми» и всерьез огорчаются, когда их не понимают.

Я не верю в наше взаимопонимание, но полагаю, что со временем наступит взаимопримирение. Примирение с существованием друг друга. Заведутся у нас свои журналы, у них свои, будем, что ли, друг к другу в гости ходить...

Почему взаимопримирение, а не взаимопонимание?

Такая у нас история, прорезала она нас на куски. Представляю, с каким чувством читал бы Ваш анализ большого сталинского стиля, которому Вы даже какое-то место отводите в цепи развития искусств, человек, что «двадцать лет оттрубил по тем лагерям». А ведь и Вы как-то правы, да другой правотой. А юные души, плакавшие на похоронах Сталина (используем все-таки этот классический образ), пережившие потом труд раз-сумасшествия,— как мне понять их? Умозрительно, конечно, можно, в существе — нет.

Потом, вернусь к первой мысли: противостоять «фальшивому звону» — но конкретно, называя и лица и числа,— обязательно надо. Кто бы его ни производил, поскольку на это очень многие горазды. Смотрите, как всегда просто, хорошо, совестливо говорит А. Герман и как напыщенны и самодовольны иные тридцатилетние, более-менее свободные в суждениях, но лишь в пределах очевидного и по праву рождения, а не труда души. Добиваться своего места в интеллектуальной жизни общества обязательно надо, иначе целые пласты опыта уйдут непроявленными и тысячи людей состарятся, не успев расцвесть.

А труд культурной Реставрации так велик и тяжек, что все тут сгодятся — и шестидесятники, и семидесятники, и восьмидесятники... сотники... тысячники...

Привет великодушной редакции!

Юрий Карабчиевский

# Товарищ надежда

## Песни Булата Окуджавы

Нам надобе все сие помнить и не забывать, всякое Божье дело не класть в небрежение и просто и не менять на прелесть сего суетного века.

*Протопоп Аввакум*

### 1

Не так уж много писали об этих песнях, но зато говорили — более чем достаточно. Все сказали и больше не говорят. Я тоже — почти все, что хотел бы сказать, знаю давно, лет уже семь или восемь. Значит, я опоздал на эти восемь лет. Мысли мои остались в той же позиции, свежесть же восприятия утрачена безвозвратно. Я уже недостаточно субъективен, чтобы высказать подлинное свое мнение.

Но вот что все же меня побуждает.

Окуджава больше не пишет песен — он пишет прозу. Во всяком случае, новых давно не слышно. Уже возникло чувство итога, конца периода, быть может — эпохи. Подведение итога есть всегда попытка оценки, поиск определения, присуждение имени. И вот здесь, мне кажется, мало что сказано.

Кто такой Окуджава, что за профессия, что за жанр? Поэт, певец, менестрель?

Слишком много музыки — для поэта, слишком много поэзии — для певца, слишком серьезно и то и другое — для менестреля...

### 2

Как быстро, однако же, все меняется, как быстро! В природе, в быту, в науке...

Согревает ли еще души биологов теория естественного отбора, соблазнительная и жуткая, как устав уголовников? Она не может умереть, эта великая идея, она не умрет даже в том случае, если докажут полную ее несостоятельность. Идеи не умирают. Они мигрируют в другие области жизни, они рассредоточиваются по частям, они оборачиваются к нам своей изнанкой — но и в другой точке пространства, но и в отдельной части, но и в изнанке, наконец,— легко узнается все то же вещество, та же плоть, та же бессмертная душа первоначального прозрения.

Что еще реально на свете, кроме названий? «Нам остается только имя: чудесный звук на долгий срок...» Рождение термина — вот подлинный акт творения.

Это слово, это имя, эту этикетку с термином, оставшуюся у нас в руках, мы сейчас аккуратно смажем клеем и присобачим к новому ящичку. В этом ящичке — картотека земных профессий, полный набор от самой первой, черт ее знает, какой, до самой последней, тем более нам неизвестной. Все там разложено по хронологии, в порядке возникновения. «Солдат» располагается в самом начале, «инженер», и «поэт» — в середине, «приемщик стеклопосуды» — где-то ближе к концу, на одном примерно уровне с физиком-атомщиком. Разложили — теперь можем спокойно изучать. Разлинуем бумагу, выпишем таблицы, начертим кривые — сплошные и пунктирные, растущие и падающие, ловко лавирующие между неверной россыпью точек...

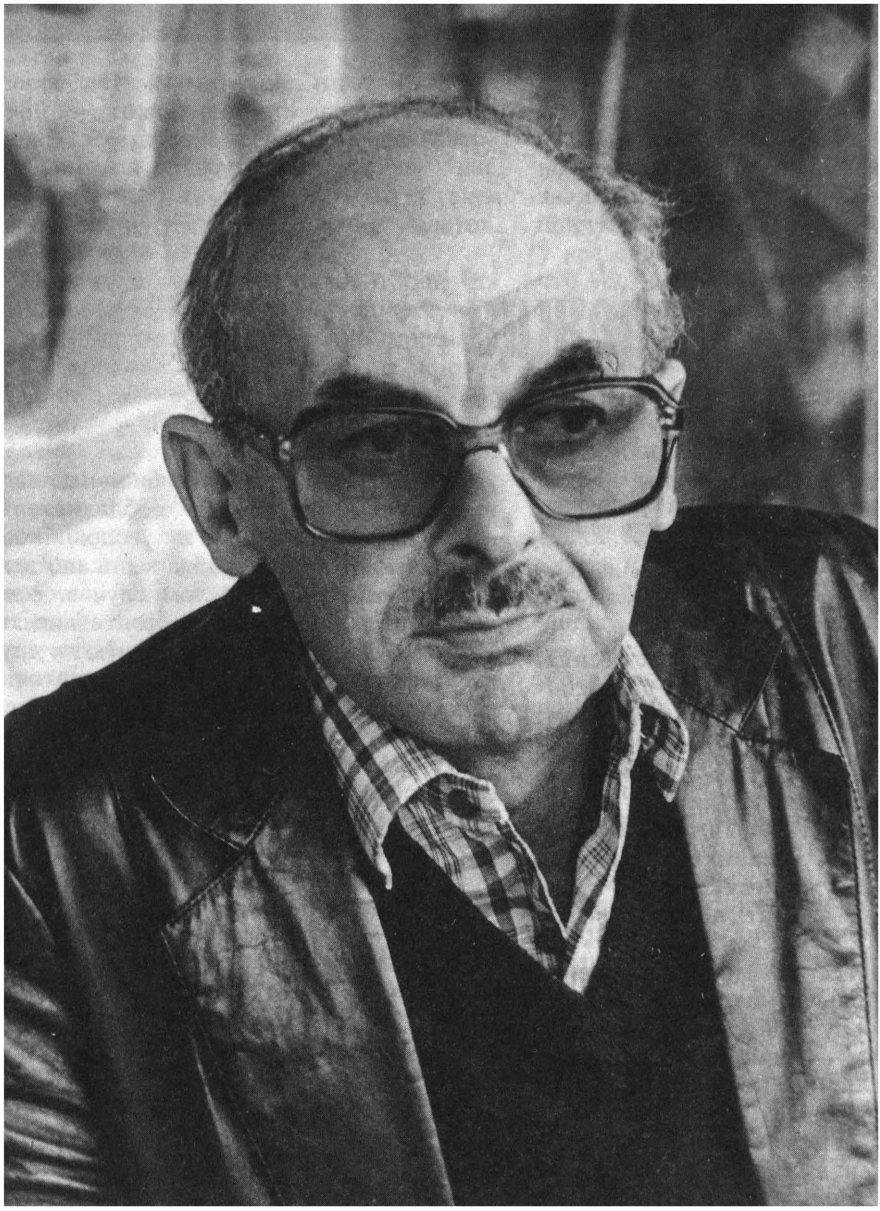


*Фото Н. Кочнева*

Это будет теория естественного отбора профессий. Не выбора, а именно отбора. Социологическая, что ли, теория.

В одном ящичке — возникновение, в другом — отмирание. Но у нашей теории есть решающее преимущество перед той, биологической: она несравненно гуманнее. Второй наш ящичек почти что пуст. Ну, гладиаторы, ну, авгуры, ну кто там еще?.. Но и подлинную смерть профессии нельзя считать безнадежно необратимой: она вполне еще может возродиться, и не где-нибудь в лучшем мире, а здесь, на нашей земле...

Но — Бог с ней, с наукой, не наше это дело, пусть ею занимаются умные люди. Наше дело — зафиксировать суть проблемы. Суть же эта заключается в том, что ограниченный набор профессий, как бы ни был он велик, никогда не исчерпает бесконечного разнообразия человеческих способностей.

Хорошо это или плохо? Да уж как кому повезет.

Нам не дано знать, сколько замечательных специалистов в несуществующих областях деятельности рождалось в ту или иную эпоху, сколько, например, великих дирижеров пропало без вести в восемнадцатом веке или кинорежиссеров — в девятнадцатом. Но и сейчас, но и вокруг себя каждый из нас несомненно знает людей одаренных — виден же талант в человеке и помимо результата,— которые не находят себе места в буквальном и переносном смысле. Они занимаются не своим делом, потому что всякое дело для них — не свое. Их же дело, та форма деятельности, в которой они могли бы до конца проявиться,— это и есть неизвестная им профессия, еще не возникшая или — реже — уже умершая.

«Опоздал родиться» — как выражаются журналисты из «Комсомольской правды». Да, слишком поздно. Или слишком рано. Или просто — не там.

Талант — он, конечно, от Бога. Но не думаю, чтобы профессия была от него же. Во всяком случае — не по прямой линии.

Есть такое мнение, что наши способности переходят с нашей душой в потустороннюю жизнь. Талантливый ученый — он и там ученый, талантливый поэт — он и там поэт. Ну а как быть с коммерсантами? Есть ведь и талантливые...

Я лично всем подобным гипотезам предпочитаю анекдот о старом еврее, который интересуется на том свете, кто же у них самый лучший драматург, не Шекспир ли? — «Что ты,— машут руками ангелы,— Шекспир у нас работает портным. А самый большой драматург — портной Рабинович из Винницы...»

## 3

Трудно сказать, возродил ли Булат Окуджава старинный жанр менестрелей (миннезингеров, мейстерзингеров) или создал новый, до него не существовавший. Да это и не так важно, потому что, если и возродил — все равно создал. Те века, что разделяют миннезингеров и Окуджаву,— убедительный аргумент в пользу последнего. Особенно в России. Не от баянов же и скоморохов вести его родословную! Но добавим сюда и то, что никак невозможно представить себе Окуджаву на улице, а только в помещении и лучше — в небольшом, самое лучшее — в комнате. Но и даже этот, вполне зримый, сутулый, лысоватый — удивительно красивый человек с потертой гитарой на узеньком ремешке — не есть тот Окуджава, о котором идет речь. Тот Окуджава существует только на магнитофонной пленке, и песни его — это голос из динамика.

...Да, конечно, прогресс ужасен. Да, техника губит природу и разъедает души. Да, никакими материальными удобствами не оправдать... Но может быть, искусство? В первую очередь, конечно, кино. Но и звукозапись. Потому что удивительные эти песни, как ни поверни, не могли бы жить без магнитофона. И дело тут не в общедоступности, которую при необходимом ракурсе всегда можно повернуть как недостаток. Просто сама природа этих песен, весь их строй — и языковый, и музыкальный — предполагает слушание в интимном кругу, что в переводе на русский означает — дома.

У каждого дома есть свой Окуджава. У меня — так даже три.— Поставь Окуджаву.— Какого, французского? — Нет, вот этого, второго... Французский — это не первый, это третий, с французской пластинки. Самый тонкий, артистичный, чуточку чужой, что-то приобретший — может быть, уверенность? Что-то утративший — может быть, сутулость?..

Самый же родной — первый, переписанный с той самой пленки, когда она начинала уже трескаться и коробиться.

...Это был старенький «Спалис», мы чинили его ежечасно, помнишь? — то рвался пассик, то ослабевал тросик — так он всегда и стоял со снятой крышкой. Пленка западала внутрь, наматыва-

лась на шкивы и рвалась, уже вся она была в склейках и еле заметных пропусках, и у всех у нас пальцы стали коричневыми от магнитофонной пыли и стойко пахли уксусной эссенцией. Запись получилась немного замедленной, и теперь, на нормальном магнитофоне, она звучит чуть выше, чем надо. Но так мы уже привыкли к этому слегка измененному тембру, что кажется нам, будто все в порядке, будто оттого, что это был молодой Окуджава, у него и голос был выше, а теперь — солидней и ниже. Так наглядно выражается для нас масштаб времени, и еще ближе, еще теснее, еще точнее отнесенным к нашей собственной молодости становится этот голос...

Неистов и упрям,
гори, огонь, гори!
На смену декабрям
приходят январи.

Нам все дано сполна,
и радости и смех,
Одна на всех луна,
весна одна на всех.

Прожить лета б до тла,
а там — пускай ведут
за все твои дела
на самый страшный суд.

Пусть оправданья нет,
и даже век спустя:
семь бед — один ответ.
Один ответ — пустяк!..

Ах, как хорошо, Бог ты мой, как хорошо!

Какой веселый трагизм, какое радостное отчаяние, какая неопасная, сладкая боль!

Я надеюсь, вы слышите мелодию?

Я не выписываю здесь нотных знаков, потому что, честно говоря, не умею этого делать. Но если бы даже и умел, и даже если бы вы умели прочесть — какими значками передал бы я этот единственный голос со всеми его интонациями? Договоримся же, что вы помните и слышите...

Что же касается текстов — никогда бы я не стал обсуждать их в отдельности, как стихи. Нет, они не хуже стихов, они вообще ничего не хуже, они прекрасны — но не стихи. Это тексты песен. Но не слишком ли заземленное слово? Договорное, гонорарное?.. Словно речь идет, ну, скажем, о Долматовском...

Ну а что же нам делать, если нет у нас другого обозначения? Если не было до Окуджавы подобной профессии? Наша новая теория находится в зачаточном состоянии. Еще нет профессии, но уже есть профессионал. В результате какой-то счастливой мутации возникло единственное явление, когда сочетание этого текста и этой мелодии, этого голоса и этой интонации — только этих и только вместе — несет в себе все необходимые качества подлинно высокой поэзии! Какова вероятность такого совпадения? Ведь могло не случиться хотя бы чего-нибудь одного. И тогда не было б Окуджавы.

Но он есть. Возблагодарим же судьбу за такую удачу. Человек родился с талантом в неизвестном, несуществующем жанре искусства. И он не выбрал другую, готовую специальность, но нашел, но заново создал свою[1]. И поскольку имени для этой новой работы так и не было придумано, то и осталось за Окуджавой название «поэт» — расширилось по такому случаю современное узкое понятие. Для хорошего человека — хорошего слова не жалко!

Но и действительно...

## 4

Впервые я услышал Окуджаву пятнадцать лет назад. Это была длинная узкая комната, с длинным узким столом, за которым сидело человек десять. На отдельном маленьком столике — магнитофон-приставка: помятая серая жестянка, присосавшаяся к диску проигрывателя. Что-то пили, что-то ели — но собрались специально, чтобы послушать песни.

Песни?!

[1] Западные шансонье не в счет, несмотря на разнообразие талантов. Это всегда эстрада — иной жанр, иная цель, иное занятие. Остается Вертинский. Но и он прежде всего актер. И даже не всегда — автор текста.

Нет, конечно же, я понимал что услышу не Туликова с Ошаниным и не Лебедева-Кумача. И все же мое воображение не выходило за рамки ограниченного пространства. Круг мелодий, круг текстов. Там, где они накладываются друг на друга, ожидается область песен. Исполнителя же вообще не будет. Бедный поэт не имеет средств, чтобы нанять певца, и потому будет петь сам. Не совсем так, но что-то близкое...

И вот хозяйка квартиры и магнитофона, молодая красивая женщина, безнадежно влюбленная, как мне сразу же сообщили, в одного из присутствующих мужчин (это тоже пошло потом в общий котел, вошло составной частью в первое впечатление), хмуро кивнула своему улыбчивому мужу, загасила в пепельнице сигарету, грациозно встала, подошла и включила... И мир для меня преобразился. Я настаиваю именно на этой формулировке несмотря на всю ее затертость. Это было необыкновенно странное ощущение: какое-то чудо самоутверждения без малейшего на то усилия. С первых же нескольких песен — да что там! — с первых же нескольких слов, едва успели они сложиться в музыкальную фразу, испытал я — впервые, может быть, в жизни — подлинную свободу выбора, ощутил законность и правомочность призрачного своего существования.

Нет, здесь не было совпадения, он не высказывал за меня моих чувств, он говорил о своих, и даже не совсем о своих, а о других, немного все же песенно-обобщенных; но о чем бы он ни пел — он пел о возможности. О возможности говорить что думаешь — и о возможности скрывать свои мысли; о возможности любить одну улицу больше других и одну женщину больше других — и о возможности любить другую улицу и другую женщину; о возможности огорчаться и радоваться, уходить и возвращаться; и о возможности жить как живешь. Не мучайся, пел Окуджава, не думай о жизни плохо. Неправда, что тебе — такому — невозможно выжить на этом свете. Все можно — если ты чист и добр. Если добр...

Я хорошо помню, какая песня была первой. (Здесь и далее я не цитирую текст — я прокручиваю пленку). Трудно было представить, что кто-то слушает во второй или даже в третий раз, знает слова, ожидает следующих, рассеянно подпевает и качает в такт головой...

Я много лет пиджак ношу,
давно потерся и не нов он.
И я зову к себе портного
и перешить пиджак прошу.

Я говорю ему, шутя:
Перекроите все иначе.
Сулит мне новые удачи
искусство кройки и шитья...

Вот отсюда, с этой домашней, с этой неслыханной интонации все собственно и началось. Но дальше, но дальше — пошел еще плавный подъем, и какой-то новый смысл, и неожиданное обобщение, такое детски наивное и трогательное, что просто невозможно без слез...

Одна забота наяву
в его усердьи молчаливом,
чтобы я выглядел счастливым
В том пиджаке. Пока живу.

Он представляет это так:
едва лишь я пиджак примерю —
опять в твою любовь поверю.
Как бы не так. Такой чудак.

Это была совершенно неизвестная мне форма доброты: не та, что разоблачает и вскрывает, не та, что воинствует и противостоит, не та, что ведет и требует. Это была просто доброта как она есть, в чистом виде — христианская, что ли?

## 5

Но ничего христианского, как мог я тогда понимать это слово, не было в песнях Окуджавы. Тут были лихие восторги шумных сборищ и романтика «темных аллей», и военные беды — и даже блатной шик. Но такой уж это оказался чистый человек, что и в блатных его песенках, кажется, безупречных с точки зрения жанра, всегда находила себе место неизменная бережность и забота. И

объект для заботы — тоже всегда находился.

А Люба смотрит: что за красота!
А я гляжу: на ней такая брошка!
Хоть напрокат она взята,
пускай потешится немножко...

Быть может, это происходило и само собой, как говорят, помимо воли автора. Тем лучше, если так, тем ценней...

И в любовно-военной и в любовно-«домашней» лирике нет у Окуджавы беспощадных страстей жестокого романса, а всегда всех жаль — и откуда только берется столько жалости и сочувствия!

И законно было бы ожидать при этом особого надрыва, провинциальной сентиментальности и всяческих прочих слюней. Но вот тоже — чего нет, того нет. Потому что Булат Окуджава — человек с абсолютным слухом. Его поразительная музыкальность так естественно переходит в чувство слова, такая высокая гармония царит в мире его песен, что самый прямой, самый сентиментальный взлет всегда остается по эту сторону искусства.

Не бродяги, не пропойцы,
за столом семи морей
Вы пропойте, вы пропойте
славу женщине моей!

Вы в глаза ее взгляните,
как в спасение свое.
Вы сравните, вы сравните
с близким берегом ее...

Или так:

Не клонись-ка ты, головушка,
От невзгод и от обид.
Мама, белая голубушка,
утро новое горит.

Все оно смывает начисто,
все разглаживает вновь.
Отступает одиночество,
возвращается любовь.

Отступает одиночество,
возвращается любовь...

Но бывают моменты, когда на пути этого вольного гармонического потока мы начинаем ощущать строгие рамки формы, когда Окуджаву посещает суровая сдержанность, и тогда в этом замкнутом пространстве предельно концентрируется поэтическая энергия.

Всю ночь кричали петухи
и шеями мотали,
как будто новые стихи,
закрыв глаза, читали.

Но было что-то в крике том
от едкой той кручины,
когда, согнувшись, входят в дом,
стыдясь себя, мужчины.

И был тот крик далек-далек
и падал так же мимо,
как гладят, глядя в потолок,
чужих и нелюбимых.

Когда ласкать уже невмочь
и отказаться трудно...
И потому всю ночь, всю ночь
не наступало утро.

## 6

Что представляет собой поэтический мир Окуджавы? На этот вопрос легко ответить. Москва! И не только в тех явных случаях, когда Арбат, и зеленая скамья на Тверском бульваре, и часовые любви у Никитских. Мир Окуджавы — это всегда Москва, такой особый город, теплый и тихий, в приглушенных звуках и красках, до самых краев, до крыш невысоких старых домов наполненный любовью и грустью. Любовью всех ко всем и грустью от невозможности ощутить эту любовь в полной мере и всеобщей взаимности. В этом мире нет места злу, и даже там, где любой другой поэт увидел бы враждебность или в лучшем случае безразличие — даже там доброту и участие находит Булат Окуджава!

Я с ними не раз уходил от беды,
я к ним прикасался плечами...
Как много, представьте себе, доброты
В молчанье,
в молчанье.

«Полночный троллейбус» уже не мчится, как обычно, в парк, гонимый усталым и злым водителем, но — в мире Окуджавы — плывет, как спасательное

судно под флагом с красным крестом, «чтоб всех подобрать, потерпевших в ночи крушенье, крушенье»... Надо быть очень цельным и искренним человеком, чтобы суметь просуществовать в таком мире до конца, ни разу не сорвавшись. Потому что зло — оно ведь тут, под боком, и даже ближе, оно лижет со всех сторон непрочные стены доброй Москвы, заплескивается через край и растекается мутными волнами. И тогда границы мира — мира Окуджавы — сужаются до предела. Это может быть уже только один дом, одно окно, или даже вовсе один человек.

Настоящих людей так немного!
Все вы врете, что век их настал.
Посчитайте и честно, и строго,
сколько будет на каждый квартал.

Настоящих людей очень мало.
На планету — совсем ерунда.
А на Россию — одна моя мама.
Только что она может одна!..

(Вот я привел эту песню совсем по другому поводу — но сразу ударила в грудь влажная, пронзительная нота: «а на Россию — одна моя мама»... Кому еще дано так просто и точно сказать, а тем более — спеть?)

И вот еще что. Далеко не все люди хорошие (даже если знать в точности, что означает это слово), но сочувствия достойны все. Так ли уж очевидна для нас эта старая истина?

Мы же не подаем нищим. «Иди, работай»,— говорим мы нищему (или думаем) и не подаем. Подать — не подать, наша власть. Но эту власть мы распространяем и дальше. Эта неподанная нами монета дает нам право судить, что хорошо, а что плохо. Мы трудящиеся. Хорошо! Вот этот нищий старик — бездельник. Плохо! Нам не жалко денег (тем более что много мы все равно бы не подали). Нет-с, тут вопрос принципа! Нельзя воспитывать бездельников!..

Это мы-то — вот эта, например, девица в джинсах — воспитываем испитого и сумасшедшего старика...

Всеобщая безоглядная доброта — вот пафос Булата Окуджавы.

И в этом он гораздо мудрее своего поколения.

Девочка плачет: шарик улетел.
Ее утешают, а шарик летит.

Кто-то у нас писал о бессмысленности этой песни.

Действительно, никакого особого смысла в ней нет. Просто каждый плачет о своем, и каждого по-своему жаль.

За что ж вы Ваньку-то Морозова?
Ведь он ни в чем не виноват...

Жаль нам и Ваньку Морозова. И девочек, идущих на войну. И грустных солдат, погибших за пряники для веселого короля. И всю суровую, многострадальную пехоту. («Всегда мы уходим, когда над землею бушует весна»). И автора (героя), не Бог весть как удачливого и счастливого в неизменной и вечной своей любви.

Надежда, я вернусь тогда...
Ах Надя, Наденька, мы были б
счастливы...

У порога, как тревога,
ждет вас новое житье
И товарищ Надежда, по фамилии
Чернова...

Кстати, именно песня, и только песня допускает двойное толкование этого слова, которое всегда у Окуджавы звучит как имя, но всегда в то же время подразумевает нечто большее, надежду в общем, высоком и недостижимом смысле.

...И в вечном сговоре с людьми
надежды маленький оркестрик
под управлением любви...

## 7

«...И в вечном сговоре с людьми...» Что за сговор такой? О чем? Намек на известные обстоятельства, «аллюзия», как принято теперь говорить. Но откуда же нам известны эти обстоятельства? Не слишком ли все неопределенно? Где поэтическая конкретность образа, столь необходимая во всяком произведении?

Но мы ведь договорились, что не будем цитировать текст, а только прокручивать пленку.

Недостаток поэтической конкретности восполняет у Окуджавы самое абстрактное из искусств: музыка.

Невозможно представить себе эти песни поющимися на одну и ту же мелодию. Невозможно их петь и на музыку уже известных песен. Хотя и то и другое делают — и иногда с большим успехом — Галич и Высоцкий. Но в том-то и дело, что и у Галича и у Высоцкого, при всем их различии и независимо от уровня, главное (и единственное) — текст. Музыка служит лишь подспорьем, способом донесения, как несущая частота в радиопередатчике.

Совсем иное дело у Окуджавы. Мелодии его песен всегда оригинальны, и скорее уж можно исполнять мелодию отдельно от стихов, чем наоборот. Во всяком случае, даже при чтении мелодия должна подразумеваться, маячить где-то рядом. И это не потому, что стихи неоригинальны, а потому что неконкретны — специальной, особой, песенной неконкретностью.

Да, действительно, существует «вечный сговор с людьми», сговор, по которому раз и навсегда установлена вся система образов, смысл намеков, значение пустот. Все эти условия нам напоминает мелодия, и делает она это каждый раз заново.

Оригинальность и точность мелодии приводит к возникновению как бы ложной памяти, мы словно бы вспоминаем, о чем договаривались с автором, какая острая конкретность должна была стоять за тем или иным словом.

Нарушение этой закономерности привело бы к немедленному распаду произведения. Но у Окуджавы нет таких нарушений. Текст его песни всегда слит с мелодией, и никто не скажет, что родилось раньше.

Нельзя написать песню «на стихи Окуджавы». Вот песня «Веселый барабанщик» из кинофильма «Друг мой, Колька!». Разве это песня Окуджавы? Авторы фильма вырвали текст из его родной стихии, отбросили первоначальную мелодию, видимо, сочли ее слишком монотонной, примитивной, непрофессиональной. И песня была уничтожена, гармония разрушена безвозвратно. К отдельному тексту — обломку песни — прилепили свою мелодию: профессиональную, сотворенную по всем законам композиции, с подъемами и спусками, приятно разнообразящими исполнение. И получился уродец в парадном костюмчике, эстрадная погремушка, каких тысячи. Не говоря уже о хоре мальчиков...

Но даже если Окуджава писал тексты специально для другого композитора, это всегда была неудача, всегда обычная, заурядная киноПесенка. Потому что он не автор текстов, не его это дело, не его профессия. Он автор песен. И непременно — здесь тоже нет вариантов — непременно им же самим исполняемых! Только этот голос, мягкий, грустный, тревожно-заботливый, бесконечно музыкальный, так тонко преобразующий разговорную интонацию, что она легко и естественно вливается в мелодию и укладывается в ней без остатка.

Любой исполнитель — всегда интерпретатор. Окуджаву же нельзя интерпретировать, его можно только пытаться копировать. Никакие изменения не могут здесь быть улучшением, даже ухудшением не могут они быть — а только уничтожением. Единственная профессия, принадлежащая единственному человеку...[2]

И еще. Будь я музыковедом, я бы непременно занялся исследованием мелодики этих песен, их, на мой взгляд, совершенно особого музыкального строя, единого для всех произведений при полном их разнообразии, и главное,

[2] Здесь опять мне приходится делать сноску, дабы не навлечь и т. д. Дело в том, что существует Новелла Матвеева. Ну, что ж, и прекрасно, это только подтверждает, что профессия состоялась. Но, во-первых, началось-то все с Окуджавы. Во-вторых, в-третьих и в-четвертых, здесь есть много тонкостей, о которых не скажешь вскользь, между прочим. И наконец, в-пятых: Новелла Матвеева далеко не единственный и даже, на мой взгляд, не лучший исполнитель собственных песен. Говорю это никак не в укор, но лишь — в отличие.

тех таинственных взаимоотношений мелодии и слова, из которых, собственно, и складывается песня Окуджавы. «Надежды маленький оркестрик» — это странное понижение на последнем слове, почти уже непроизносимое, но несущее в себе весь основной заряд...

Или: «Как веруем и мы сами, не ведая, что творим»,— где в слове «творим» гласная «и» вместо того, чтобы послушно вытянуться вдоль хвоста мелодии, вдруг неожиданно и кратко обрывается, зато сдержанно и приглушенно звучит и длится согласная «м»: «твориммм», создавая ощущение мужественной строгости и значительности...

Но, конечно же, тут как тут и обычное сомнение с обычной цитатой насчет алгебры и гармонии. Действительно, стоит ли вообще «исследовать»? Не лучше ли просто слушать, и быть благодарным хорошему человеку, и радоваться, что он существует?..

## 8

А годы идут, годы идут, «а часики тикают, тикают, тикают,— тикают ночи и дни» — и вот уже не одним непосредственным чувством, не пронзительными уколами юности жив человек, а все больше размышлением, пониманием, обобщением...

Но разве это годится для песни? Это для прозы.

И вполне вероятно, что последние песни Окуджавы — это действительно его последние песни. Впрочем, возможно, мы не знаем самых последних. Да и кто возьмется предсказывать?

Доподлинно же известно лишь то, что поэт изменился. И слушатель — тоже. И предмет, и прообраз поэзии. Романтическому миру Окуджавы просто не на что опереться в нашей разумной и трезвой современности. (Заметим в скобках, что современность всегда чересчур разумна и трезва по отношению к туманной юности, к голубому тюлю, заслоняющему от нас наше прошлое, даже если за этим занавесом — война, голод и страх...)

И дома на Новом Арбате не могут вдохновить Окуджаву. Эта коробчатая феерия, помесь Перми с Гаваной, выстроена специально для съемок фильмов о счастливом детстве. На студии Горького спроектирован этот Элизиум, где решительно некому посочувствовать, где бедствовать может разве что черепаха...

Да, конечно, простор, да — удобства. Но те, кто живет сейчас на проспекте Калинина, и раньше, думается, не прозябали...

Так или иначе, традиционное русло пересохло, и Окуджава попытался найти из него выход. Главная трудность состояла в том, что теперь, в иную эпоху, когда и поэт, и слушатель находятся в зрелом возрасте, то, на чем держалось их прежнее единство и взаимопонимание, тот «сговор с людьми», который, стоило зазвучать мелодии, высвечивал и обрисовывал любой намек до четкости и ощутимости конкретного предмета,— этот сговор теперь потерял свою силу. Все надо было начинать сначала.

Ничего не поделаешь: разобщенность зрелости. Каждый оброс своим кругом друзей, знакомых и родственников, своим грузом забот и неприятностей, и если прежде нечто общее для всех находилось совсем рядом, на расстоянии нескольких шагов, то теперь это общее оказалось на значительном удалении: ногой не споткнешься и рукой не нашаришь. Эту функцию могла бы теперь выполнять лишь действительно общая категория, обнимающая собой целый город, или всю страну, или даже — земной шар: «Пока Земля еще вертится...»

Таким качеством обладает также и прошлое — не ближайшее, которое все же у каждого свое, а совсем далекое, общее для всех — девятнадцатый век или даже пятнадцатый...

Так, сразу по четырем координатам — трем пространственным и одной временной — расширяется мир Окуджавы, его романтическая вселенная. Так меняется масштаб его надежды: от любимой женщины — через надежду на будущее — ко всеобщей, непостижимой Надежде.

Так возникает «Франсуа Вийон» —

итог и эпиграф ко всему предыдущему, подлинный шедевр, где текст, мелодия и исполнение достигают высшей степени поэтического единства.

Пока Земля еще вертится,
пока еще ярок свет,
Господи, дай ты каждому,
чего у него нет:
мудрому дай голову,
трусливому дай коня,
дай счастливому денег...
И не забудь про меня!

Пока Земля еще вертится,
— Господи, Твоя власть! —
дай рвущемуся к власти
навластвоваться всласть,
дай передышку щедрому,
хоть до исхода дня.
Каину дай раскаянья...
И не забудь про меня!

## 9

Дай передышку щедрому...

Строгость законов, которым подчиняется наше восприятие, доходит порой до жестокости.

Та техника, что принимала столь живое участие в судьбе Окуджавы, та же самая техника с течением лет стала выполнять совершенно иную роль...

Песни — не стихи. Стихи для своего прочтения требуют внимания, непрерывной работы, обязательного читательского сотворчества. Невозможно читать стихи и заниматься другим делом. Песни же можно слушать и невнимательно, между прочим: включить магнитофон — и читать, писать, чертить, разговаривать... Они легко удаляются с первого плана, легко становятся фоном. Чуть повернул регулятор — и мелодия превращается в тихий рассеянный гул, и слова звучат как безличные и невнятные звуки...

Неповторимость утрачена — она уничтожена многократным повторением.

Слушают ли сейчас Окуджаву? Очень мало.

Но — и не надо! И даже пусть не слушают вовсе — лучше не слушать, чем слушать не слыша. Пусть помнят имя, но забудут песни.

У всякого произведения, у каждого художника есть некоторый период обращения. Забудут — вспомнят — откроют — ахнут — поймут — оценят — привыкнут — забудут. Песня же есть песня, какое бы высокое искусство она собою ни представляла. Ее слушают многие и многократно. И период у нее — самый короткий. Но не это главное, а сам принцип периодичности: обязательный, неизбежный возврат. «Пусть мой внук услышит...»

Конечно, новое поколение, открыв для себя Окуджаву, не услышит многого из того, что слышали мы. Для него это не будет прорывом в свободное пространство, потрясающим открытием никому не известной возможности: возможности говорить человеческим языком. Я просто надеюсь, что теперешним маленьким детям не потребуется такого прорыва. Но и для них, я уверен, так же свежо и неповторимо прозвучат песни Окуджавы, потому что главное в этих песнях есть главное и для всего искусства в целом: высокая гармония и нравственная чистота.

Прощайте, прощайте,
наш путь предельно чист.
Нас ждет веселый поезд,
и два венка терновых.
И два звонка медовых,
и грустный машинист:
Товарищ Надежда,
по фамилии Чернова...

## 10

Я вижу, что сказал очень мало, гораздо меньше, чем мог бы сказать.

Впрочем, именно столько, сколько хотел.

Песни Окуджавы — явление чрезвычайное, и, конечно же, они заслуживают более пристального рассмотрения.

Заслуживают — но нуждаются ли?

Что-то есть в природе этих произведений, что удерживает от детального их разбора — быть может, как раз кажущаяся легкость такой работы при отсутствии точных критериев. Разберешь — потом не соберешь.

Строго говоря, любой разговор о художнике сводится к поискам *имени*, одного или нескольких слов, целиком

отражающих суть явления. Но реальны одни только поиски, самого же имени не существует. Даже если мы до конца исчерпаем предмет, результат не приблизится ни на йоту. И единственно, что остается,— попытаться выразить *свое отношение*.

Эти несколько разобщенных страниц — не знаю, нужны ли они читателю,— мне они были просто необходимы. Я не мог отказать себе в этом празднике. Я писал их легко, с чувством радости, нежности, благодарности...

И я нигде не цитировал текст, а только прокручивал пленку.

*Москва. 1975*

P. S.

Так давно была написана эта статья, что вполне могла бы уже устареть, если и не вся целиком, то по большей части. И однако, перечитав ее, я обнаружил, с удивлением и не без авторской гордости, что как раз устарело очень немногое. Дело здесь, впрочем, не столько в авторе, сколько в герое. В том, что и сегодня Булат Окуджава так же прекрасен и неповторим, как пятнадцать и двадцать лет назад. Я, пожалуй, мог бы внести лишь одну поправку: Окуджава за эти пятнадцать лет не только не бросил писать свои песни, но успел сочинить еще много новых, отвечающих и новому горькому знанию, и зрелому опыту. И никто не сменил его, не заслонил, не занял его одинокого места. Мне особенно странно и радостно слышать, как те самые наши уже повзрослевшие дети, большие любители сильных слов и резких движений, уважительно затихают при этом имени. «Окуджава? Д-да! Это — да!..» Значит, все же есть непреходящее что-то и в наших песнях, и в наших детях, и в искусстве, и в жизни...

Здесь, конечно, уместен вопрос читателя, который я и сам себе задаю: отчего эта скромная и мирная статья, ни на что решительно не посягавшая, не была напечатана прежде в советском журнале? Чтобы как-то ответить, я начинаю выискивать в ней зерна крамолы и, разумеется, легко нахожу. «Христианская доброта», «прорыв к свободе», неопубликованность текстов песен, несоответствие общей тональности... А ведь все на самом-то деле проще. Эта статья не была напечатана в советском журнале, в первую очередь, потому, что я ее туда не отнес...

Так случилось: с конца шестидесятых годов, а точнее, с трагического Пражского Августа, я твердо решил, что в этой стране никакие публикации для меня невозможны: *они* не напечатают меня никогда! И двадцать лет не переступал порога ни одной редакции. И пожалуй, все прочие мои сочинения, теперь публикующиеся понемногу, только подтверждают тогдашнюю мою правоту. Все прочие — кроме этой статьи. Так и не могу понять до сих пор, достаточно ли было у нее оснований, чтоб не быть напечатанной, и кто виноват, *они* или я? В данном случае, впрочем, как ни горько признать, это, быть может, одно и то же...

Все нами написанное существует не само по себе, но лишь в общем контексте — времени, жизни, творчества. Вот и тихо существовали эти заметки там, куда их поместил контекст — в журнале «Грани», ФРГ, Франкфурт-на-Майне. Булат Окуджава, с которым я не был тогда знаком (не знаком и сейчас), обнаружил их и прислал мне письмо, теплое, трогательное и грустное: «Ваша чрезмерная оценка моей работы...»

Нет, я не стал ничего переписывать, все оставил, как было, и хочу надеяться, что и теперь, через много лет, у этой статьи найдется читатель — преданный слушатель Окуджавы, который разделит мою оценку и не сочтет ее ни чрезмерной, ни запоздавшей.

*Москва, 1989*

**Точка зрения**

## Л. Донец

# Кое-что о кинокритике

Война миров — режиссеров и критиков — разгорелась не на шутку. В нее вступают все новые силы, и уже задействован командный состав.

В № 9 «Искусства кино» за прошлый год перепечатано выступление Сергея Соловьева на VIII пленуме Союза кинематографистов, посвященном творческим проблемам: «Кинематограф — обновление художественного сознания». В полемику включились В. Дмитриев и С. Лаврентьев — текст взывает к спору.

Соловьев объявляет повестку пленума «абстрактно-гуманистической» (как-то «абстрактному гуманизму» не везет при всех режимах) и предлагает обратить внимание не на проблемы художников, а на то бревно, которое лежит поперек творческих дорог,— на критику. Он так и говорит: «Дорогие мои коллеги-критики! Мне кажется, что наиболее кризисная болевая точка наших «творческих» проблем сегодня в вас».

«Я нашел, друзья, нашел, кто виновник бестолковый наших бедствий, наших зол»...

Одна радость: не мы первые. Да и компания неплохая. Оказывается, у русской художественной критики «...достаточно тяжелое генетическое наследие. Вспомните, как самодовольно русская критика отравила последние годы Пушкину, как иезуитски сводила она с ума Гоголя, как пророчила Чехову «смерть под забором»... И все это с самых прогрессивных позиций, с позиций исторических истин»...

Как это нужно понимать? Кто это из критиков «самодовольно» отравлял последние годы Пушкину? Не знаю таких. Тогда, собственно, и критики не было. Белинский только начинал. Пушкин мечтал видеть его сотрудником своего «Современника», да не сложилось. Лучшим критиком был писатель Николай Васильевич Гоголь, который, кстати, в пушкинском же «Современнике» выступил с таким язвительным обозрением «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», что Пушкину пришлось отбиваться. Так что художники тоже могут, если хотят. Это публика не поняла позднего Пушкина и иные писатели. И то сказать: «Бориса Годунова» труднее понять, чем «Бахчисарайский фонтан». Время не пришло.

А кто это «иезуитски» сводил с ума Гоголя? Не Белинский ли своими знаменитым письмом? Да, письмо было уничтожающим, написанным наотмашь, на разрыв. Но это была позиция демократа, которому непереносима верноподданническая проповедь гражданского и церковного повиновения «Выбранных мест из переписки с друзьями». А главное: кто объяснил России значение Гоголя? Кто всю литературу направил «в сторону Гоголя»? Не тот ли самый Белинский, критику которого так ждали, что, по свидетельству Герцена, когда приходил свежий номер «Отечественных записок», не разрезали, а разрывали листы журнальной книжки.

Да, критика пророчила Чехову «смерть под забором». Буренин писал: «Беллетристику-то, эх, увы,— пишут Горькие да Чеховы, Баранцевичи да Альбовы, почитаешь — станет жаль «Бовы». Но беда не в Буренине, а в отсутствии во времена Чехова критика масштаба Белинского, идеи которого были бы крупны и эстетически осмыслены.

Критика — это живое дело. Всякое бывало. Но рассматривать русскую критику как тормоз на пути русской литературы, как убиение художников, сжи-

вание их со свету,— той литературы, которая выросла на критике и сама была критикой, ибо кто же такой русский художник XIX века, если не критик,— это странно.

Соловьев предлагает критику задуматься: если ты Бунин — критикуй, пожалуйста, а если Шилов — не моги. Ну, во-первых, каждый, конечно, тайно надеется, что он Бунин, а не Шилов, и тут уж ничего не поделаешь. Но, по Соловьеву, так: Бунин критикует модернизм, мы понимаем, откуда эта дикая несправедливость, и прощаем. Шилов критикует модернизм — мы не прощаем. А почему, собственно? Мог ли Бунин, классик-реалист, тончайший психолог и живописец маслом, любить модернистов? Да за что же? Это все равно что отрицать свое существование. Он ведь и стихи Блока называл немецкими, водянистыми стихами. Но, думаю, права и Нина Берберова, которая вспоминает, как присутствовала в Париже на лекции Бунина о Блоке и как тяжело, невыносимо было слушать его ругань — пришлось встать и уйти. А может ли Шилов любить модернистов? Ведь мы тоже понимаем, откуда «эта дикая несправедливость». У модернистов все, как в жизни, и еще много страшнее, а у Шилова все, как в жизни, и еще много красивше. Или Соловьев хочет сказать Шилову: «А ты вообще молчи, когда джигиты разговаривают»? Можно, конечно, и так, но праведный ли это путь?

Требовать к художнику индивидуального, взвешенного, нежного отношения трудно, разговаривая с критиками как с людьми, зашибленными тяжелым генетическим наследием погромного атавизма.

А главное: к нашему сожалению, нужно признать, что современная кинокритика не определяет кинематографический процесс, как критика Белинского в свое время определяла и направляла литературный процесс в России, как сегодняшняя зарубежная кинокритика во многом определяет киносознание художников и публики «у них». Так что «наиболее кризисной, болевой точкой наших творческих проблем» критика никак быть не может. Не надо вручать нам такую честь.

Критик и художник в кино — это сейчас в лучшем случае параллельные миры. Художник снимает, а у «критика свое корытико». В худшем случае — стенка на стенку, когда никто никого не слышит и спор идет на спартанском лаконичном уровне «ты сам дурак». Вот такая прискорбная картина получается.

Но если бы Сергей Соловьев не был так глобален в своих претензиях, то можно различить в них достаточное основание. Полагаю, что в нецивилизованное состояние нашего кинопроцесса, в котором «человек человеку — призрак», критика вносит свой посильный вклад. Как-то мало интересуются друг другом представители этих взаимосвязанных профессий. Главное для обеих, как в Библии: я сказал.

Уже не говорю о том, что появился клан молодых критиков, выработавший какой-то люмпенский, босяцкий стилек. Грубят — и все тут. «Кто был никем, тот станет всем». Критика может быть любой, даже оскорбительной. Французская критика, к примеру, писала о фильме Алена Рене «Прошлым летом в Мариенбаде», что это туалет от Диора, сшитый на дому двумя умными старыми девами (имелся в виду и сценарист Роб-Грийе). Однако какое изящество мысли! У нас же — «штыком и гранатой пробились ребята».

Но даже серьезная критика появляется подчас для того, чтобы себя показать, и вовсе отказывается от необходимости «на людей посмотреть».

Понятно, что без субъективности просто нет критика. Сказано Сергеем Чуприниным: «Критика — это критики». Но я как-то давно и навсегда поверила Пушкину, что дело критика — находить достоинства и недостатки в эстетическом произведении, а не просто писать свои автопортреты. Хочешь писать свой портрет — бери чистый лист бумаги, зачем же писать по писанному — по портрету художника, зачем использовать его в качестве подножного корма? И тут не недопонимание, нет, а тенденция.

Никто не владеет объективной истиной в полном объеме, как правильно указал Сергей Соловьев, но стремление должно быть именно к ней, к объективной истине, а не к голой страсти — писать «свой сюжет».

Дело старое, но незабываемое. Татьяна Москвина из Ленинграда очень талантливый критик. Читать ее — одно удовольствие. И хоть не поклонница я игровой режиссуры А. Сокурова, но рецензия Москвиной на «Дни затмения» («ИК», 1988, № 12) превращает читателя в соляной столп. Нельзя же все-таки брать одним стилем! Нельзя не видеть, какой путь прошел режиссер от «Скорбного бесчувствия» к «Дням затмения». Как не понять, что «Дни затмения» — свой фильм, незаемный чувственный мир, где тревога разлита, как желтое опасное марево азиатской жары. Нужен контекст движения самого художника и всего кинематографа. Нельзя же просто вонзать «в сердце острый французский каблук»...

Журнал «Искусство кино» долго не откликался на фильм К. Шахназарова «Город Зеро». Наконец в № 9 за прошлый год вышла рецензия Зары Абдуллаевой. Написано хорошо, человеком глубоко образованным, знающим и магический театр Германа Гессе, и Даниила Хармса, и «Алису в Зазеркалье», и, конечно, Бахтина — ну, не без Бахтина же! Получился интересный разговор с интересным собеседником. Но вот только фильм при этом как-то пылится на обочине, забытый или небрежно поминаемый в русле парящего критического снобизма.

Начнем с названия — «Тройка, семерка, зеро...» Само по себе название блистательное. Но смысл-то его — проигрыш в игре. Катастрофический проигрыш. Тройка, семерка — и вместо бубнового туза дама пик подмигивает Германну своим злодейским глазом.

Первой строкой критик пишет: «Трудно было предположить, что К. Шахназаров, поставивший свои предыдущие фильмы в формах, так сказать, самой жизни, совершит вираж в сторону «реализма без берегов». Решившись на постройку «Города Зеро», он обманул наши ожидания...» Чувствуете тайный критический яд: смотри ты, сидел себе на своей бытовой печи, так нет, обманул наши ожидания, захотелось виража в сторону «реализма без берегов».

А ведь на самом деле стремление к условности в фильмах К. Шахназарова заложено изначально. Просто потому, что он — комедиограф, а комическое — это уже жанр, отклонение от нормы, утрировка, сдвиг, карикатура, гротеск, тяга к сверхбытовому, хотя мера может быть разной. Про Гоголя, например, очень долго думали, что он — карикатурист. Даже такой умница, как князь Петр Вяземский, писал о «Ревизоре», что здесь не люди, а карикатуры. И что такое бытовой «Курьер», если не город «Зеро», город смешных, странных и непонятных взрослых людей, среди которых единственно не лживый, не закостеневший ни в какой социальной роли — герой-подросток?

Напряженность интеллектуализма автора рецензии на «Город Зеро» озадачивает: «И вообще вместо железнодорожной станции — краеведческий музей, то есть одна из актуальных современных мифологем, связанная с идеей возрождения малой Родины»... Краеведческий музей — мифологема, связанная с возрождением малой Родины... Мысль интересная. Я всегда думала, что краеведческий музей — он и есть краеведческий музей... Далее, о герое: «Не случайно и называют его... Махмудом. Таким образом, он, вероятно, на границе Зеро олицетворяет своего рода встречу (искушение?) Востока и Запада в перестраивающейся России» ...Очень, очень интересная трактовка. Непростой Махмуд оказался. Махмуд — не Махмуд, а встреча Востока и Запада в перестраивающейся России.

Борис Эйхенбаум в одной из статей о литературе цитирует Салтыкова-Щедрина: «Представьте себе, что вы нечаянно попали в комнату, наполненную баснописцами. Собралось множество Езопов, которые ведут оживленный разговор — и все притчами! Ясно, что тут можно сойти с ума». И продолжает: «Картина

жуткая и фантастическая, но именно так чувствую себя я, когда «нечаянно» попадаю в дискуссию с некоторыми современными критиками».

Даже самые сильные стороны режиссера критик ухитряется представить как недостатки: «К. Шахназаров — режиссер актерский, замечательно чувствующий исполнителей. И каждый из них словно стремится искупить — отыграть — драматургическую вязкость картины, не вырулившей, к сожалению, из нетривиальной затеи».

Во-первых, коль скоро затея нетривиальная, зачем из нее выруливать. Но когда актер просто искупает-отыгрывает недостатки фильма, то есть существует сам по себе, как яркая заплата на ветхом рубище певца,— то какое уж тут замечательное чувство исполнителей? Перед нами Натансон, а не Шахназаров, действительно актерский режиссер, у которого актеры играют одновременно и «звездно», сольно, и ансамблево. Так что если Щербаков и бытовой артист по своей манере, то его игра отнюдь не «кажется в этом фильме анахронизмом», как утверждает критик. Напротив, герой Щербакова становится равноправным «монстром» города Зеро, отцом города, который всем дает указания, будучи специалистом во всех областях: «А ты молчи», «А ты пой».

Вообще актерские характеристики в рецензии — удивительны. Это захлеб какого-то лирического досье на каждого актера, словно их, скажем, посылают за рубеж со специальным секретным заданием, когда о человеке важно знать все, даже лишнее. Впечатление такое, что автор накопил ценные сведения об актерах и наконец нашел время и место о них сказать, а то уже не выдерживал молчания. «Олег Басилашвили... «Басик» — зовут его в театре, легкого виртуозного лицедея с хлестаковскими замашками, с клеймом зашибленного русского интеллигента, с поблекшей красотой, обмякшей статью бывшего кавалергарда». А как, интересно, звала его кормилица, а мама, а няня, а любящие женщины?

Или вот еще. «Особый юмор Евстигнеева, прославивший его в раннем «Современнике», добротность артиста, правда, то и дело впадающего в штамп, понадобились здесь, чтобы в образе настырного и тусклого старикашки запечатлеть целый социальный пласт пенсионеров-маэстро, демагогов, патриотичных и жалких, с их гладкой речью, с едва заметной лукавинкой во взгляде и интонации».

Во-первых, он вовсе не тусклый старикашка, а почти alter ego автора. Он водит приезжего героя по городу-музею и просто дурака валяет, хотя сам все понимает. «Едва заметная лукавинка во взгляде» — не зря же. Но вот ведь амбивалентность какая репейная заела напрочь критику! В одном абзаце все надо отметить: хоть добротный артист, но то и дело впадающий в штамп. Да не в штамп он впадает, а маска у него своя есть, как у Чаплина.

Завершает З. Абдуллаева статью таким приговором: «Почему запнулся этот фильм? Почему, выразительный в деталях, он не держит каркас цельной структуры? Легко свалить на сценариста, забуксовавшего где-то в середине фильма. Но и режиссер не сумел удержать труднейшего равновесия — действительно пионерского в кино — между драмой абсурда и абсурдом соцарта, невольно пришедшего к сатирическому обозрению, стереоплакату. А может быть, проблема сложнее и подвох был скрыт в непосильной задаче, ибо выхолощенная, мертвая и, в сущности, прямолинейная натура соцарта не поддается переводу в объемное, динамичное кинематографическое измерение? Так или иначе, дерзкому замыслу не достало вполне адекватной художественной идеи. А именно: создать (ни много, ни мало) новый киножанр не в смысле набора определенных составляющих, парада приемов и парада актеров, но жанра как особого типа «строить и завершить целое, притом... существенно, тематически завершать, а не условно — композиционно кончать» (М. М. Бахтин)».

Прямо плакать хочется. Критик сам себе ставит задачи и говорит, что режиссер их не решает. Да не может

режиссер «держать каркас цельной структуры», которую за него придумал критик! Это его, критика, каркас, пусть сам его и держит. И равновесие он не может сохранить между драмой абсурда и абсурдом соцарта. Это не только непосильная задача, но и задача чужого дяди. И нового жанра режиссер не создавал. Жанр здесь — старинный, классический, сатирический. «Город Зеро» — это «История одного города» Щедрина. Наша вечная и всегда юная история. Наша реальность, фантастичнее которой, как известно, трудно сыскать. Все очень простенько. Чего говорить притчами?

Одного в таких случаях не понимаю. Критикуйте, как хотите, но мне всегда казалось непременным прежде всего отличать талантливое произведение от неталантливого. Вот эту точку отсчета не упускать. Для чего мы затеяли перестройку в кино? Для чего мы собирались на V съезде кинематографистов? Не только для того, чтобы критики могли писать свои портреты. Хотя и для того тоже. Критик тоже человек. Но главное, чтобы создать приоритеты талантливым художникам и потеснить бездарных, выдохшихся, уставших. Так неужели непонятно, что «Город Зеро» — талантливый фильм? Эстетически, идеологически важный для нас, умный, обратившийся к самому главному злу — иллюзорной стереотипности нашего сознания как в сталинские, как в застойные, так и в перестроечные времена. Фильм о том, что сон разума рождает чудовищ.

Вот ведь простой коммерсант Тартаковский писал Бене Крику: «Беня! Если бы ты был идиот, то я бы написал тебе как идиоту. Но я тебя за такого не знаю, и упаси боже тебя за такого знать». Что же мы разговариваем с художниками как с малоумными, которые «выразительны в деталях», но «каркас не держат»?!

«Мы никак не можем ввести в литературоведении и критике истинные критерии, сместить их в сторону оценки литературы, поднять уровень воздаяния каждому по делам его»,— пишет Игорь Золотусский в своей актуальнейшей статье «Крушение абстракций» («Новый мир», 1989, № 1).

У нас в кинокритике тоже туговато с эстетической оценкой. Все ведем бои местного значения по другим поводам.

Никита Михалков — идеальная фигура с точки зрения «других поводов».

«При виде счастливого человека всем стало скучно»,— писал Чехов в «Степи». Так и с Михалковым. Он уже фактом своего существования вызывает сугубое неудовольствие. Ишь, баловень судьбы! Из розовой детской, за семьей — как за каменной стеной, артистичный, спина «выдающейся мужской притягательности» — за версту видать, что выдающийся ловкач. Вот если бы он был из коммунальной квартиры, косой, кривой, безрукий, питался акридами — тогда наш человек.

Помню, лет двадцать назад я спросила однокурсника Никиты Михалкова: хороший он человек? Он-то хороший, отвечал тот, да чего ему быть плохим? И еще этот сокурсник рассказывал: «Я спросил: «Никита, как это получается, всем разрешено делать курсовую в две части, а ты сделал в четыре?» А он отвечает: «А у тебя что, папа тоже депутат Верховного Совета?»

Ай, молодец, золотая голова! Он дарит ответ, о котором тайно думает вопрошающий. «Но вот уже трещат морозы, и серебрятся средь полей... (читатель ждет уж рифмы *розы* — на, вот возьми ее скорей!)».

Ну, не повезло человеку в жизни. Не сирота, нет. Потомок трех поколений русских художников. Ну, что ж теперь, удавиться, что ли?

Сразу скажу: Михалков — не мой любимый режиссер. Мой любимый режиссер — совсем другой человек, на Михалкова ничуть не похожий. К тому же я с Михалковым не знакома и не могу защищать его из дружеских соображений. Но — жажду справедливости.

Сколько помню, Михалков всегда был у критики на подозрении. Уж больно лихой, уж больно красивый, уж больно порхающий. После «Неоконченной пье-

сы...» — шарахнулись в объятья, а после «Родни» — вернули «статус кво».

Меня больно поразил тон статьи Елены Стишовой о Михалкове, которая, как правило, напротив, очень «держит тон». («ИК», 1989, № 7). Статья стоит под рубрикой «полемические портреты». Это теперь жанр такой — бить, значит, будут.

Прежде всего — об общественном лице Михалкова. Стишова называет «роковым» выступление режиссера на V съезде кинематографистов, где он назвал «ребячеством» неизбрание на съезд Сергея Бондарчука, что было воспринято «лидирующим большинством как вызов»: «Неформальный лидер, любимец эпохи и ее культурный знак, с трибуны Большого Кремлевского дворца Никита Михалков сошел добровольным аутсайдером». Как постановил Бенедикт Сарнов об Алле Латыниной после ее статьи «Колокольный звон — не молитва» («Новый мир», 1988, № 1) — раньше у нее была одна репутация, а теперь будет совсем другая.

А дальше — совсем непередаваемое. Стишова пишет: «Но если вы, уважаемый маэстро, вне политики и желаете быть «над схваткой» (посмотрим, как вам это удастся), то не лезьте на трибуну, по крайней мере. Это не место для художника. В конце концов, «не для житейского волненья, не для корысти, не для битв, мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв». Как это можно сказать художнику: не лезьте на трибуну? Так ведь только матросы говорят: «Которые тут временные? Слазь! Кончилось ваше время!».

«Полез на трибуну», потому что — Михалков, потому что — художник. Трибуна хороша, когда она для всех. Или опять будем записываться по проверенному списку? И тот же цитируемый Пушкин «лез на трибуну» — писал эпиграммы, завел журнал... Да и что стряслось такого апокалиптического? Назвал ребячеством неизбрание на съезд Бондарчука! Да это только деликатнейший человек, имея за плечами три поколения русской культуры, может найти такое кроткое слово. А я при своем разночинном воспитании скажу: это была глупость и мелочность людская — неизбрание Бондарчука делегатом съезда. Сергей Бондарчук — хотят этого некоторые или не хотят — страница истории нашего кино. Актер и режиссер, за плечами которого значительные работы. И актерские — Тарас Шевченко, доктор Дымов, Астров, и режиссерские — «Судьба человека», «Ватерлоо», «Степь»[1]. Да, не все равноценно. Да, давно буксует, работает все менее интересно. Ну, и что же? Не выбирайте в новый секретариат, если считаете консерватором. Но чтоб назвать ребячеством неизбрание на съезд — и это была пощечина «лидирующему большинству»? Хорошенькое же большинство в таком случае!

Вернемся к Михалкову.

В статье Стишовой его творческий путь начинает походить на карьеру авантюриста Феликса Круля. «Нечаянно пригретый славой...»

Значит, так. «Свой среди чужих...» — «азартная игра» в солдатиков» («тасовал «красных» и «белых», нимало не щадя чьи-то святые чувства»), «жанровые упражнения на материале революции»... «Рабу любви» пропускаем.

В «Неоконченной пьесе...» смущает «холод тайный». «...Молодой режиссер, шутя-играя, без всякой жалости, однако и без злобы разделался с либеральной интеллигенцией, высмеял ее «хождения в народ», ее потуги на духовность, на последнюю истину. При такой душевной дряблости, усталости, апатии — смешные люди! жалкие люди!» (Ну, если и разделался с интеллигенцией, то вместе с Чеховым, не забудем. И вспомним еще, что Чехов, по-человечески сочувствуя интеллигентным людям, не очень и жаловал интеллигенцию: «Я не верю в нашу интеллигенцию, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже, когда она страдает и жалуется, потому что ее притеснители выходят из ее же недр».)

Дальше. В «Обломове»: «Избыток изобразительности, избыток витальности

[1] Этого не отменяет даже его недостойное выступление в «Литературной газете» (1989, 8 ноября.— Л. Д.).

вносит невольный обертон самодовольства, самолюбования, режиссерского нарциссизма».

Вот только «Пять вечеров» — удача, и то неизвестно, как сложившаяся: «Не знаю, как случилось, но здесь его обычно сверхплотная стилевая ткань чуть разошлась в финале, впустив незапрограммированный спонтанный выброс душевности, человеческого тепла, надежности».

И все. «Кончился Никита Михалков, начался Никита Сергеевич. Без пяти минут «неприкасаемый», трудно доступный для журналистов...» Дальше: «Родня» — «едкий кич, не более того».

В итоге: «Печатью кризиса мечены и «Родня», и «Без свидетелей», и «Очи черные».

Да! Еще успел сыграть несколько ролей, в которых «зло, аморализм оказываются не только сильнее добра, но и привлекательней его». (Но зло всегда привлекательней добра. Для обывателя.)

Итак. «Глубоко выношенной концепции жизни» у Михалкова нет. «Он не концептуалист по характеру своего дарования». «Сильных духовных переживаний не дает». Конформист. Тут критик уточняет — не в расхожем смысле, а в связи с особенностями психического склада личности художника — как «гений общения». «Не совпадает с доминантным типом русской духовности, с ее жаждой истины и поиском ее». Не национальный тип «художника-страдателя» «не знает, что такое упадок сил, бегает десятикилометровку по утрам, всегда в форме, и ему не больно за бесцельно прожитые годы».

Как в песне поется: «Наутро меня вызвали в особенный отдел: чего ж ты это, сволочь, вместе с танком не сгорел?»...

Если пенять Михалкову — почему он не Тарковский, Герман Климов, не Шукшин, Шпаликов и не Высоцкий,— то да, конечно, виноват, заслуживает сурового осуждения. А если все-таки обратиться к Михалкову как к Михалкову?..

Самая первая картина Михалкова «Свой среди чужих...» подверглась по выходе массированному критическому неудовольствию. Зачем в жанре вестерна — в самом жанре заложено неуважение к революции? Ему все равно, в кого стрелять, лишь бы стрелять, и т. д. Потом критика, полюбившая как-то сразу «Неоконченную пьесу...», сильно удивлялась, откуда же взялся такой художник — ничто его не предвещало. Эту же линию продолжает Стишова по сию пору. Михалкову внятны не драма революции и гражданской войны, а только жанровые упражнения на этом материале. Критик, правда, говорит о раннем творчестве Михалкова как протесте «свободного художника против любого вида ангажированности». Но когда застойные 70-е годы трактуются «под знаком крайнего цинизма и нравственной вседозволенности», а Михалков называется «наиболее подходящим героем безгеройного времени», то уже свобода или ангажированность — нет принципиальной разницы.

О чем все-таки идет речь в дебюте Михалкова? О своем среди чужих и чужом среди своих. О другой, опасной стороне революции и гражданской войны. О том, что она пожирает своих детей. О том, что, провозглашая высшей целью человеческое братство, она в реальности делает своих чужими, одинокими, разделяет людей, заставляет подозревать вчерашнего друга и брата взвинченной классовой подозрительностью и — убивает. Да, ему жалко и белых. А что, не надо их жалеть? Ну, в 1974 году не надо было, а сегодня? Но разве главные герои, которых играют в фильме Богатырев, Шакуров, Пороховщиков, Солоницын,— не «комиссары в пыльных шлемах»? Не обаятельны? Не вызывают наше жгучее сочувствие? А рефрен фильма — сладчайшее видение Богатырева — встреча боевых друзей, когда герои бегут навстречу друг другу, обнимаются, орут, как подростки, катаются по траве,— разве не эпизод высокого человеческого счастья — товарищества «комиссаров в пыльных шлемах»? Ну, что же — вестерн? Что это — ругательное слово? Вестерн разве не предполагает благородства героев? Да он на этом стоит. К тому же не Михалков его

вовсе «приложил» к революционной теме. Эта тема и начиналась в нашем кино как вестерн. Вспомним хотя бы немых «Красных дьяволят» Перестиани. И развитие имела, пока мы не загубили жанр.

«Свой среди чужих...» — провидческий фильм. Он еще в 1974 году предложил приоритеты общечеловеческие вместо классовых, не свободу от идеологии, как пишет Стишова, а другую идеологию, где насилие не признается прогрессивной идеей. И говорить, что режиссер холоден, игрун, шутник, что ему безразлична сама драма революции,— это очевидная несправедливость. Так когда-то говорили о Чехове, что он холоден и ему все равно, о чем писать,— обо всем он пишет одинаково холодно и одинаково красиво — я не таланты, разумеется, сравниваю, а лишь подход критики к талантам.

Чехов в свое время предложил другое, непривычное мироощущение. Идеологизированная русская литература, занятая серьезнейшими вопросами социального переустройства, всегда открыто и напряженно болеющая за народ, не сразу приняла Чехова с его социальной застенчивостью, ироничностью и явственно ощущаемым биологизмом. Да, Чехов считал, что изящную проститутку скоре пожалеешь, чем грязную. Для него важно было не только социальное неравенство, но и красота жизни, ее хрупкость, незащищенность.

Мироощущение Михалкова — такого же типа, недаром он часто обращается к Чехову. Режиссер снимает один большой фильм о прелести жизни, о присутствии в ней идеальной ценности — человеческого единения — и о неизбежно трагической хрупкости этого единения. Но все равно: «Узнаю тебя, жизнь! Принимаю! И приветствую звоном щита!» В этом и его «витальность». Потому он и стал кумиром публики. В нем есть свобода и смелость — жить.

В том же номере, где напечатан портрет Михалкова, написанный Е. Стишовой, журнал поместил чрезвычайно любопытную статью А. Митты «В аспектах постмодернизма». Упоминаю о ней прежде всего потому, что здесь дан короткий, блистательный портрет Михалкова «в аспекте постмодернизма».

Анализируя постмодернизм, Митта определяет его как неизбежное обращение художника к стереотипам культуры. Причем различает, так сказать, хороший постмодернизм и плохой. Хороший — это когда художник умеет растворять стереотипы в целостном мире своей личности. Сюда он относит Альфреда Шнитке, Никиту Михалкова, американских режиссеров Олтмена, Пенна, Эшби, Формана. К плохим — тех, кто валит стереотипы в одну кучу, не объединяя их личностным единством.

Ну, что ж, постмодернизм так постмодернизм. Если это кому-то помогает — какой разговор. Я не теоретик, а теорию, прав Митта, надо развивать. Мне и без постмодернизма ясно, что есть художники личностные, а есть безличностные или малоличностные. Что личностные те, кто преодолевает стереотипы, а безличностные — кто их клиширует. И то, что индивидуальность работает в рамках существующей до нее и вместе с ней культурой,— тоже не загадка. Для меня Михалков — реалист, продолжающий традиции классического русского искусства. Но пусть будет и постмодернист. Хоть горшком назовите, только в печь не ставьте.

Думаю, Митта во многом справедливо честит критику как застрявшую на уровне модернистского сознания, называя ее «дремуче элитарной». Тенденция есть, к сожалению.

Так что с постмодернизмом или без него — лишь бы эстетический анализ был конкретным, не гнушался объективной истины, имел чутье к подлинному масштабу эстетических ценностей.

Прав, по-моему, А. Митта, когда пишет: «...критическая среда может явиться серьезной поддержкой для художника, и она же может дезориентировать его... Полноценное развитие кинематографа тормозится, когда нет активных взаимоотношений между художниками и критиками...»

Разделяю это беспокойство.

**Дневник**

Евгений Марголит

# «Свято место пусто...»

— Так на чем же сломался парень?
— Да непонятно. Прямо на пустом месте.
*Из разговора в Доме кинематографистов после премьеры.*

Пиши я рецензию на «Ошибки юности», я бы, наверное, еще раз помянул недобрым словом тогдашнее Госкино, из-за которого не увидели мы тогда столько живых и талантливых вещей — вот и эта приходит с запозданием на десять лет,— порадовался бы, что справедливость восстановлена, и отметил бы типично ленинградское умение тридцатилетнего режиссера не просто смотреть, но смотреть и видеть, и посетовал бы на какие-то наивности, напомнив в очередной раз, что фильмы быстро стареют — да что толку во всем этом?

Что толку, если поддержка рецензией фильму не требуется; поддержку оказал Союз кинематографистов, дав возможность группе восстановить и выпустить на экран первоначальный вариант фильма; похвала моя или порицание решительно ничего не изменят в репутации постановщика, ныне преподающего кинорежиссуру на другом краю света, и тем более в судьбе блистательного исполнителя главной роли: фильм посвящен его памяти.

Правда, остается еще зритель, чье внимание можно обратить на эту картину, но когда, скажите, критика влияла на зрительское мнение? Тем более сегодня кинематограф и зритель существуют решительно порознь: каждая сторона занята своими проблемами. И как, наконец, будет выглядеть эта картина, некогда запрещенная по обвинению в «чернухе», на фоне «Арлекино», «Иглы», «Мужа и дочери Тамары Александровны» и проч.?

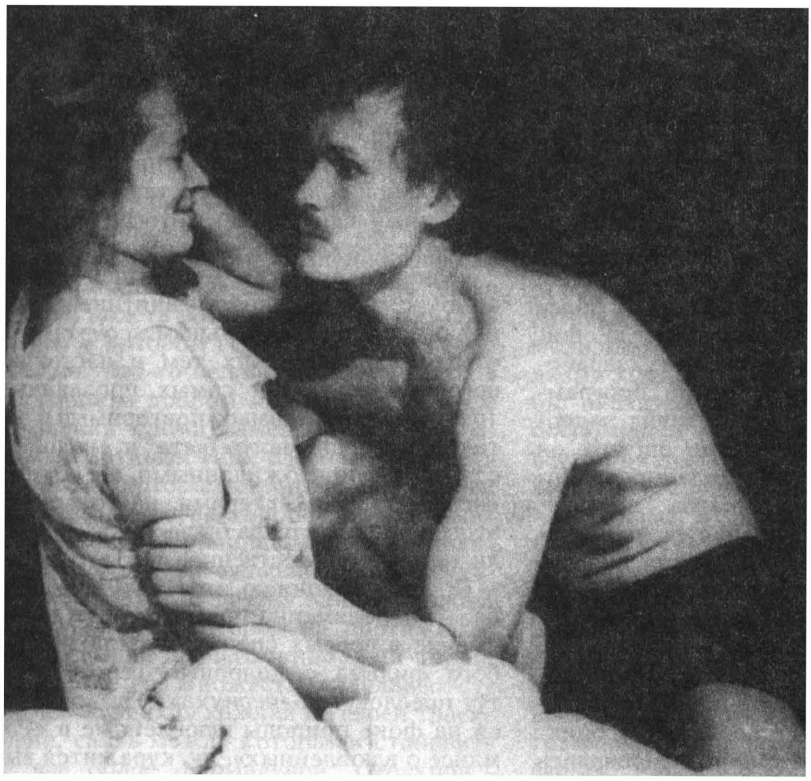
Как лирическое «ретро»?

А вернее всего, никак не будет выглядеть. Шансов быть замеченными у «Ошибок юности» сегодня практически нет. И тут впору вроде бы с грустью заметить: ах, вот бы тогда картину выпустить, когда ее поставили, и вообще как бы то ни было, но все хорошо в свое время,— но только в этом смысле своего времени у «Ошибок юности» (как и у кинематографа, к которому этом фильм принадлежит) так и не было.

Ну да, «Ошибки юности» тогда не вышли на экран. Но «Случайные пассажиры» Михаила Ордовского вышли ведь. И «Вдовы» Сергея Микаэляна вышли. И «Здесь, на этом перекрестке» Карена Геворкяна тоже вышли. А позже — «Клетка для канареек» Павла Чухрая, «Соучастники» Инны Туманян. Со скрипом, с купюрами, но вышли. И что же? Мощный общественный резонанс? Очереди у касс? Или хотя бы включение в критические обоймы? Куда там! Бочком-бочком, незаметно, почти на цыпочках пробрались по вторым-третьим экранам да в небытие и канули. Благо, оказалось, было тем лентам, что легли на «полку»,— они добрались до нашего времени интригующими кинематографическими легендами: «полка»-то от забвения и спасла. Но тем, которые пусть мизерным тиражом, но выпустили тогда, уже ничего не могло помочь. Они так и

---

**«Ошибки юности»**
**Сценарий Э. Тополя, Б. Фрумина. Постановка Б. Фрумина. Оператор А. Гамбарян. Художник Ю. Пугач. Композитор В. Лебедев. Звукооператор Г. Лукина. «Ленфильм», 1978—1989.**



*«Ошибки юности». Полина — М. Неёлова, Гурьянов — С. Жданько*

остаются невостребованными, и неуслышанной оказалась в них пронзительная нота вселенского какого-то разлада, особенно тревожащая, потому что и неясно толком, откуда «вселенскость» эта берется, тем более на уровне быта, частной жизни...

И если есть сегодня действительный повод для разговора в связи с «Ошибками юности» (подчеркиваю: сегодня),— так это жутковатое тождество судеб персонажей в сюжете фильмов и самих фильмов в общем сюжете истории нашего кино — выпущенных или не выпущенных, но составивших в 70-е как бы кинематограф в кинематографе, так и не замеченный.

И не по вине Госкино не замеченный. Да и не о вине здесь речь — о беде.

Впрочем, сначала — о самом этом кинематографе.

●

От Хуциева и Тарковского, а может быть, и от Иоселиани идет через все кино 70-х одухотворенно-нервная рефлексия фильмов Михалкова и Соловьева, Авербаха и Рубинчика, Абдрашитова и Балаяна, отлившаяся в изысканно скомпонованные кадры,— рефлексия, воодушевленно подхваченная нашей критикой. Тем фильмам посвящено немало вдохновенных страниц, и потому предоставим речь о них вести другим. Тем более что и персонажам фильмов, и авторам их был, к счастью, дан «дар прямой разумной речи». Они объяснили, что времена переменились, что идеалы поколения не в чести и те, кто мог стать кем-то, так никем и не стали.

И все же, смею предположить, самое печальное произошло не с ними. Самое печальное случилось с тем, у кого все, наконец, оказалось «как у людей». С «простым человеком», надеждой и оплотом нашего экранного мира.

Приученный жертвовать всем во имя осуществления провозглашенного идеала (а идеалом-то, по сути, для него была просто нормальная, без повседнев-

ных лишений человеческая жизнь), живший будущим и во имя будущего, хотя бы потому, что без этого идеала настоящее было бы буквально нестерпимо, «простой человек» попал в эпоху, когда цель, к которой он стремился, была объявлена в основном достигнутой. Вместо деревенской избы или коммуналки у этого героя появилась какая-никакая, но отдельная квартира; вместо трудодней или условной зарплаты появился более или менее сносный (хотя не всегда официальным путем добываемый) заработок. И вот тут-то, выполнив программу, «простой человек» затосковал, задергался, вот тут-то явственно ощутил он присутствие чего-то незапланированного, чего — он объяснить не мог. И, почувствовав тревогу, закуролесил, заерничал, пошел вразнос, ибо решительно не понимал: чего ж это с ним делается.

Что же произошло?

По мере продвижения нашего общества от провозглашенного социалистического идеала к «реальному социализму» уточнялась и конкретизировалась задача. От построения социализма в «мировом масштабе» — к построению его «в одной отдельно взятой стране». В 70-е годы «простому человеку» рекомендовано было строить социализм в масштабах предоставленной ему отдельной квартиры. Пространство социальной активности, так сказать, было сведено к точке. Кино 70-х в «Калине красной», «Романсе о влюбленных», «Прошу слова», «Одиножды один» нашло удивительно емкий и простой образ этого пространства: разнообразные стенды наглядной агитации, плакаты, реклама, фотографии популярных киноактеров — откровенно плоский декоративный фон, более всего напоминающий стенды пляжных фотографов с прорезями для лиц. Одновременно это и образ официального сознания, образ мира, каким предписано воспринимать его «простому человеку». Соответственно, традиционная система жанров здесь тоже декорация. Человек намертво зажат в этом двухмерном пространстве. Он замер — в неустанном победном марше.

Но лицо-то в прорези декорации — живое. И это единственное, что теперь принадлежит собственно герою и никому более. Столкновение между живым лицом и нарисованной декорацией — между конкретной судьбой и предписанной социальной ролью — и составляет действительный сюжет кинематографа «простого человека».

«Ошибки юности» — образец такого кино: с неизбежной невнятицей сценария, с парадоксальным сочетанием отыгрышей расхожих тем и настойчивого фиксирования самых прозаичных (потому что — самых повторимых) деталей повседневного быта и, наконец, с совершенно неожиданными, абсолютно «неактерскими» актерами, на которых у этого кинематографа было какое-то едва ли не сверхъестественное чутье.

О, эта идиллия, о этот разухабистый балаган, неизменно повергавший в недоумение в первых сценах едва ли не любого фильма с подобным героем! Где тут пресловутая «чернуха»? Ну, милуются на фоне природы влюбленные в «Романсе о влюбленных», ну, куражится выпивоха в «Афоне», ну, достает по дороге из рейса домой дефицитное «фрикасе с грибами» матерый шоферюга в «Случайных пассажирах» — полное слияние с миром во всех случаях, полное согласие, идеально адекватная, что называется, реакция. Вот и здесь: начальные кадры прямо из ролика рекламного «Проводите отпуск на Черноморском побережье Крыма» или из легчайшей комедии о молодых воинах, какой-нибудь там: «Между небом и землей». И герой узнается с первого взгляда — самый бравый, самый обаятельный, и форма сидит так ладно. Понятно, что встреченная девушка назначит свидание ему, а командир сильно заревнует, даже взыскание за «самоволку» попытается наложить, но самый старший начальник в обиду не даст, а предложит бравому солдату, так похожему на образцового молодого воина со стенда, остаться на сверхсрочную службу. Тем не менее наш герой откажется, потому что уже решил после демобилизации ехать — куда? Правильно, на очередную стройку века.

А там он, понятно, встретит ее, и... И сюжет, в результате встречи дав неожиданный сбой, вылетит из накатанной колеи и понесет героя, подобно машине, которая, потеряв управление, неудержимо мчит под откос. Плавность повествования утрачена — чередование цветных и черно-белых кусков во второй половине рождает ощущение некоей пунктирности, прерывистости — того чувства полета в пустоте «вверх тормашками», о котором герой говорит в конце фильма. Что-то непоправимо ломается в неуязвимом добром молодце, и на этом ощущении слома замешана вся стилистика картины. Ибо слом этот и есть сюжет, на котором строится по большей части кинематограф «простого человека» в 70-е годы. Причина слома — столкновение с другой судьбой, причем судьба уже не просто другая. Она — чужая. Общая судьба, которой на протяжении всей истории нашего кино жил герой, распадается на множество отдельных судеб, движущихся каждая по своей траектории, связь между которыми становится все более формальной. Столкновение сбивает героя с заданного маршрута, а отклонение от него порождает сюжет.

Ситуация, прямо противоположная предшествующему десятилетию, когда движение героя, свободно им выбранное, подразумевало непрестанные встречи, из которых и слагался сюжет. Человек идет за солнцем, шагает по Москве, едет на своей полуторке по Чуйскому тракту, через встреченных постигая мир. Мир, но не себя в нем, потому что от этого мира он себя не отделяет. И ощущение этой неотделимости, празднование этой неотделимости как раз создало неповторимую интонацию нашего кино 60-х.

А тут стоит герою столкнуться с брошенными интернатскими детьми («Случайные пассажиры»), отлупившим его, десантника, «трудным» подростком («Охота на лис»), беспутной девахой, втянувшей его в нелепую авантюру («Милый, дорогой, любимый, единственный...»), или, как в этом фильме, с хлебнувшей жизни продавщицей из промтоварного — и готово: земля уходит из-под ног, все летит «вверх тормашками».

Ощущающий себя «плотью от плоти» (ах, как взовьется он, когда услышит про себя, что не рабочий класс, а хапуга!), живущий, «как все», герой вдруг с изумлением и ужасом обнаружит существование в мире других, с другими проблемами, бедами. И только потому, готовый своротить горы, как и подобает молодому герою эпохи развитого социализма (но ведь и правда — готов!), он оказывается совершенно бессилен, беспомощен перед тем, что не укладывается в его мир, нарисованный и многократно растиражированный.

А открыв, что существуют другие, он тем самым открывает себя отдельного. И это открытие повергает его уже в полное отчаяние, ибо не знает герой наш, решительно не знает, что ему с собой делать. Что с двигателями внутреннего сгорания делать — знает. Что с прекрасным полом делать — тоже знает. С противником, в случае вторжения, тоже, наверное, знает. А вот с самим собой...

Ведь то, что принимал он за себя, это, так сказать, чувство строя. Чувство ряда. Герой — «рядовой» в полном смысле этого слова, и самостоятелен в соответствующей степени, и свободно и уверенно движется именно по заданному, предписанному жизненному маршруту. Отклонившись от маршрута, выйдя из ряда, он обнаруживает, что вышвырнут в незнакомое, непрестанно расширяющееся пространство — необжитое пространство его собственной отдельной судьбы. Двинутое его кинематографическими предками, оно теперь продолжает расширяться само, вне его усилий, почва уходит из-под ног, и нет опоры — явной, безусловной,— ее нужно искать заново, чтобы не затеряться окончательно и безнадежно в этом чужом и леденящем космосе. И —

страшно, страшно поневоле
средь неведомых равнин...

Расширяясь, пространство пустеет. Широкий экран, в общем-то, непрестижный в 70-е, мог теперь «работать»

только там, где делал мучительную незаполненность пространства сюжетным моментом (хоть, впрочем, и обычного формата хватало — вспомните, как воет от ужаса гостюхинский Рыбак в «Восхождении» при виде открывающегося ему в финальных кадрах апокалиптического видения пустого, намертво схваченного морозом заснеженного пространства). Так произошло и в «Романсе о влюбленных», открывающем этот сюжет,— отсюда вся жуть «серо-серой» второй части. Так происходит и в «Ошибках юности». И с форматом экрана, и с цветом. И то, и другое — декорация. Как только герой покидает пределы ее мира, чужеродность цвета и формата по отношению к его собственной судьбе оказываются совершенно очевидны. Внутри широкоэкранного пространства герой постоянно зажат — то в тесном вагончике-общежитии, то в закутке промтоварного магазинчика, приспособленном под жилье его первой избранницей, то длинным и узким коридором-площадкой многоквартирного дома в новых кварталах Ленинграда, где живет вторая героиня, то просто дверным проемом.

Я бы назвал это пространство «безгеройным». Безгеройным и внепраздничным. И если бежит герой от того, для чего создан: быть опорой для бесконечно замотанных этой жизнью женщин (и убежать не может), то потому, что стремится избежать приговоренности к этому быту. И тут вроде бы о незрелости и инфантильности персонажа говорить надо, но, глядя на Станислава Жданько, этого никак не скажешь. Дело, похоже, в другом.

Весь в ожидании каждодневных героических свершений, ему сулимых, герой вдруг обнаруживает, что на самом-то деле уготован ему — быт. Быт, на презрении к которому воспитывалось не одно поколение в нашем Отечестве, как к чему-то второстепенному, мелкому, малозначительному. И трудно уже понять: то ли принципиальную неполноту, неуверенность нашего быта призвано было это воспитание оправдать, то ли отношение это уже само по себе наложило на наш быт специфичнейший отпечаток, но только нигде убогость, несвобода нашего существования не заметны так, как в нашем быту: неряшливом, захламленном, вечно перестраиваемом и ремонтируемом. Вечно — временном, ибо все утратило стабильность, сдвинулось, поползло, стало на колеса. На колеса поставлен весь быт строителей, сам герой — шофер. Но это означает лишь то, что в любую минуту сюжет может сорвать человека с места, ибо корни ему пустить негде. Жилье ему предоставлено, а жилье это — временное. Пройдет еще несколько лет — и к началу 80-х выяснится, что сюжеты забрасывают героев в аэропорты и на вокзалы с роковой неизбежностью итога. Вокзал обнажит подлинную суть быта эпохи, его катастрофическую временность, неустойчивость, неукорененность.

Не знаю, может быть, вся история наша есть неустанное сопротивление разбегающемуся пространству, отчаянное стягивание его воедино, сбивание в кучу, в ряд, в строй, чтобы удержать уже освоенное, закрепление вокруг некоего стержня, центра. И неважно, что есть сам по себе этот центр,— значение можно, похоже, подставить любое: от бога, царя и отечества до Отца народов или авангарда трудящихся,— важно, чтобы он был чем-то заполнен, важно само наличие этого центра, железная, безотносительная к любой отдельной судьбе связь всего со всем.

Так вот, похоже, все кончилось. «Предел усталости» наступил.

С середины 60-х кинематограф наш стало преследовать видение, поразившее первым Михаила Ромма: многотысячные толпы, над которыми вздымается изображение одного и того же лица, возникнув в «Обыкновенном фашизме» впервые, оно снова появилось в кадрах «культурной революции» из последней его работы, затем в «Зеркале» его ученика Андрея Тарковского. И там же в «Зеркале» мелькнул мимоходом плакат: в обрамлении лиц (а вернее не лиц — масок: рабочих, крестьян, летчиков, пограничников и проч.) — огромное лицо Сталина, чтобы в «Сибириаде» соученика

и соавтора Тарковского по «Рублеву» Андрона Михалкова-Кончаловского стать одной из центральных тем этого во многом еще все-таки неразгаданного фильма. Тут-то беспутному потомку еланского племени, частью друг друга истребившего, частью разлетевшегося по белу свету, Алешке Устюжанину привидится из окна заброшенной избушки фигура в неоднократно воспетой походной шинели, и он сорвется с места и, увязая в болоте, с диким воплем «Папаня!» будет тянуться к ней, уходящей вслед. А на двери избушки камера вновь увидит пресловутый плакат, но на сей раз в центре его будет зиять дыра...

Можно было пропустить этот кадр. Можно было увидеть в нем не более чем хлесткую аллегорию. Думаю все же, что действительный смысл его принадлежит не столько 1964 году, когда происходит действие фильма, сколько 1978-му, когда были сняты и «Сибириада» и «Ошибки юности». Не о развенчании конкретного культа конкретного Сталина речь — об исчерпанности традиционных форм общественного единства. На месте центра — пустота, фикция. И только колоссальная сила инерции продолжает еще из последних сил удерживать видимость единства.

Идеалом для героя по-прежнему остается быть «как все» (помните Виктора Чернышева?), он все еще полагает себя «одним из нас», не догадываясь, что на самом деле он уже «одиножды один». Как и все. И венцом отчаяния и одиночества оказывается в этом кинематографе танец. То есть ритуальный знак единства героя и мира. Герой вступает в круг, как его многочисленные предшественники, скажем, в довоенных фильмах, уверенный, что пляска его сейчас будет подхвачена — между тем круга нет, он танцует в полном одиночестве, посреди мира, которому язык танца давно неведом, невнятен. Так танцует он в «Романсе о влюбленных» и «Афоне», в «Калине красной» и «Одиножды один». Так танцует и подвыпивший герой Станислава Жданько в «Ошибках юности» — посреди убогого ресторанного декорума.

Кстати, вот что еще точно уловили «Ошибки юности» в воздухе эпохи: отчетливый ресторанный привкус. Застолье становится важнейшей формой общественной деятельности, своего рода ритуалом, долженствующим обозначать вожделенный результат трудовых свершений, их конечную цель. Ресторанный стол, как и прилавок промтоварного магазина, есть образец, по которому строится быт человека эпохи реального социализма.

А все же что, собственно говоря, мешает, не мудрствуя лукаво, прочитать сюжет этой картины как в меру назидательную, чисто бытовую историю хорошего в общем-то парня, попытавшегося убежать от сложностей жизни и осознавшего к финалу свои ошибки? В самом деле: сорвался с Севера, попал в Ленинград, там пристроился к одинокой официантке из того самого ресторана, где выплясывал, официантка устроила его шофером в мебельный магазин под начало всемогущего короля дефицита, и тут герой понял, что его нравственно здоровой натуре претит такая жизнь, что милее ему честный труд и здоровый быт.

Сценарий мешает? Вряд ли. Сценарий предлагает нам «случай из жизни», который можно трактовать как угодно. Иначе бы, между прочим, замысел зарубили еще на этой стадии.

Люди в фильме мешают.

Чуть позже Герман, Аранович, Аристов поразят нас принципиально неожиданными, «некиношными» типажами в своих фильмах. Борис Фрумин предпочитает актеров знакомых и популярных (даже Станислав Жданько, до того только раз появившийся на экране, запомнился, поскольку сыграл главную и абсолютно «положительную» роль в кассовом боевике 1977 года «Несовершеннолетние»). Но в каждой из картин Фрумина за масками экранных небожителей и небожительниц проступают черты за-экранного, такого узнаваемого, неладного, нескладного, нестройного нашего быта, такая усталость и замотанность, что можно смело приписывать Фрумину право открытия новых акте-

ров, новых лиц на экране. Так он открыл Людмилу Гурченко в «Дневнике директора школы», так открыл в «Ошибках юности» и Станислава Жданько, и Николая Пенькова, и Марину Неёлову, и особенно Наталью Варлей. Открыл в лицах беспокойство — необъяснимое, а потому особенно терзающее. Оказывается, никто толком не знает, что делать с собой. Уж как ни самодоволен прямотаки плакатно толстый босс из мебельного у Николая Пенькова, а и у того что-то вдруг прорывается — оказывается, стихи пишет да еще невероятно душещипательные. Он, что ли, рассадник зла и бездуховности? Ой, непохоже.

И над всем этим — пронзительный, сумасшедший взгляд Станислава Жданько, устремленный поверх голов куда-то в пространство, что-то там отыскивающий — не себя ли?

Поразительных все-таки людей нашел этот кинематограф. Не актеров поразительных, а именно — людей: Владимира Гостюхина, Валерия Приёмыхова, Сергея Колтакова (добавим сюда еще Михаила Голубовича, Юрия Назарова), кому не до игры было — человека бы понять. Ближнего, которого все дальше от тебя относит в расползающемся этом пространстве. Потому что потерять его из виду для них означало потерять себя.

Они-то и дописали последнюю главу в экранной истории этого персонажа — «простого человека» — былого храбреца, удальца, образца для подражания, память о котором несли они в своих актерских генах. Персонаж, который жив был всеобщей связью, своей собирательностью. И вот эта связь рвется. Существование вне ее для героя невозможно. И не по строю как таковому герой тоскует — по живой связи. Но, не зная других ее форм, одно от другого не отъединяет. И потому оказывается в тупике.

Так что ломается он и вправду на пустом месте.

Ибо:

«Свято место пусто, А болит, болит...»

●

И еще сказано было в те годы: «Зоркость этих времен — это зоркость к вещам тупика».

Последний взгляд всякого героя упирается либо в декорацию, либо в пустое пространство. Затем следует смерть, в физическом ли, в духовном смысле — неважно. Важно, что в прежнем качестве герой существовать уже не может. Нового же качества нет. Окиньте мысленным взглядом все сделанное в нашем кино 70-х от «Зеркала» до «Случайных пассажиров» — модель одна и та же. Та же, что и в действительности.

Взгляд не находит людей рядом с собой. Другие — это те, с кем судьба сталкивает, и столкновение роковым образом выбивает героя из накатанной жизненной колеи. Такова теперь основная функция партнеров героя в сюжете. Он может проявить (и проявляет — без иронии это здесь сказано) благородство души и способность к самопожертвованию, но одиночество притом может только усилиться. Исчезнуть оно не может. Своей финальной женитьбой герой «Ошибок юности» как бы искупает вину перед первой возлюбленной, и это вроде бы знак его взросления, возмужания, даже попытки создания новой живой связи, если хотите, но какой же при этом отсутствующий взор у Станислава Жданько. Не с ней он, а с чувством вины — перед ней ли, перед другой — неважно. Но только это чувство собственной вины куда реальней для него, чем обе его возлюбленные. Как тут финал «Зеркала» не вспомнить...

А теперь представьте себе, что, очнувшись от дум, этот самый Митя Гурьянов идет в кино. И смотрит там «Ошибки юности». Узнает он себя? Да ничуть. Именно потому, что безуспешно ищет своих следов в этом мире, нипочем не узнает себя со стороны. Зевнет и пойдет в соседний зал смотреть Бельмондо. В Бельмондо ему узнать себя легче, наверное.

А окажись в том же зале герой, допустим, Янковского, из «Полетов во сне и наяву», своими проблемами поглощенный, он спросил бы: «Ну и что? О чем

картина говорит?» А ни о чем она не говорит, поскольку кинематограф этого рода создает герой, а он-то внятно объяснить не может, что с ним. Этот кинематограф — жест, судорожный, невнятный жест невыговоренного беспокойства, раздирающего все существо героя Беспокойства, передающегося авторам.

И вот тут бы самое время появиться критику, который перевел бы во внятное слово отчаянные эти жесты, но откуда, скажите, такой критик возьмется, если все — из одного зала?

Переживая одно и то же, мы уже облекали переживаемое в столь различные, в столь разнообразные формы, что о взаимоузнавании речи и не зашло. Кинематограф «простого человека» так и остался неувиденным и неуслышанным.

Сейчас говорят, что в 70-е годы у нас были отдельные фильмы, но исчез кинематограф. Похоже, что на самом деле все было наоборот: кинематограф 70-х был, но исчез Зритель. Появились более или менее многочисленные, но отдельные зрители, у них был кинематограф совершенно другого рода, и не о нем сейчас речь.

Речь о том, что здесь описанный кинематограф 70-х оказался криком, брошенным в пустоту. И он так же исчез, растворился в этой пустоте, как растворился в пространствах его герой. Излюбленный прием концовок кино 60-х — отъезд камеры. Выхватив героя из толпы, камера в финале возвращает его обратно, уверившись, что этот-то не пропадет, действуя заодно с миром, совершенствуя его. В 70-е на месте отъезда оказывается отлет. Камера поднимается, как будто в невесомости, как будто перестал действовать закон всемирного тяготения, пространство все расширяется — нервно, монтажными толчками, пока крохотная фигура героя не исчезает из виду, сходит на нет. Нелепый, бессмысленный конец актера, исполнившего в «Ошибках юности» главную роль, оказался сюжетным ходом, возникшим уже за пределами картины, но ею предсказанным. Посвящение фильма в его нынешнем варианте памяти актера — это фактически посвящение памяти героя.

Отвращая свой взор от быта, герой устремлял его в пространство в поисках «души живой», не догадываясь, что нет ничего, кроме этого быта, и только здесь может она обитать, между тем как среда эта для нее гибельна. И душа терялась в безответных этих пространствах, как многострадальная героиня Неёловой, как сам герой, как тысячи и сотни тысяч сыгранных, несыгранных и непридуманных героев.

И сегодня, не услышав их, с хладнокровной яростью соскребая с себя в новых картинах этот захламленный, заплеванный, давящий (невмоготу уже!) быт, мы открываем за ним на экране не свой преображенный лик, а все ту же мертвую пустоту.

«Свято место пусто...»

Но, кажется, уже и не болит.

**Виктор Гульченко**

# Стокгольм слезам не верит

В годину смуты и разврата
не осудите, братья, брата.
*Наивные стихи неизвестного автора*

Фильм Кунина и Тодоровского возник из тех же «мосфильмовских» недр, что и картина Черных и Меньшова «Москва слезам не верит», дослужившаяся за океаном до самых до «Оскаров».

Ценность нового кинобестселлера пока меряется только размахом очередей, половодно выплеснувшихся перед парадными подъездами отечественных кинотеатров. Ныне, в инфляционное лихолетье, наш народ как никогда знает, за чем стоять. Потому наш народ и стойкий, что много стоит — и за хлебом, и за зрелищами, и за всем остальным. Уж и самому наивному, кажется, ясно: бубликов сегодня больше не стало, больше стало дырок от бубликов. И все равно стоят. Потому что надеются, что каждому ну хоть где-нибудь хоть что-нибудь, глядишь, и перепадет. Кинофильмы, подобные вышеназванным, удобны потому, что помогают верить — особенно в то, чего очень хочется. Откровенно сказочные, беззастенчиво мелодраматичные, они нужнее многих лекарств из аптеки Четвертого управления. Они продлевают будничную человеческую мечту прямиком в красивый, нарядный, как какая-нибудь Мисс-90, праздник. Они походят на вещие сны, ставшие комиксами. Но они не лакируют нашу действительность, нет — они ее имитируют и одновременно игнорируют. Тем более что нашу действительность уже невозможно отлакировать, наша действительность теперь сама кого хочешь отлакирует — только успевай поворачиваться...

«Москва слезам не верит» и «Интердевочка» создавались разными художниками в разную общественную пору, но с одинаковыми примерно намерениями: не «сказку сделать былью», а наоборот — быль уподобить сказке.

«Москва слезам не верит» остановилась на застойной эпохе. «Интердевочка» шагнула ближе к нынешним дням. И если первая картина обеляла будто бы «белую» действительность, то вторая уже обеляет действительность «черную». Таким образом, вослед за сменой эпох романтизированная «белуха» уступила место романтизированной «чернухе». Была Золушка на фабрике, стала — «Золушка на панели» (так весьма удачно обозначила «черную» героиню критик Елена Стишова.

Это же надо было до такого додуматься: советскую Золушку отыскать не среди кухарок, научившихся-таки управлять пусть не государством, но государственным предприятием, а среди современных представительниц древнейшей профессии.

Итак, Золушка-проститутка? Почему бы и нет! Тем более что надо еще разобраться, кто больше проституирует — «интердевочки» или совсем другие жрецы и жрицы.

А что делать режиссеру «оттепельного» вероисповедания, режиссеру-лирику с этим сюжетом-схемой, сконструированным менее умело, нежели сюжет «Москва слезам не верит»?

---

**«Интердевочка»**
**Сценарий В. Кунина. Постановка П. Тодоровского. Оператор В. Шувалов. Художник В. Коновалов. Музыка П. Тодоровского. Звукооператор В. Курганов. «Мосфильм», 1989.**

*«Интердевочка». Таня Зайцева — Е. Яковлева*

Порою кажется, что Тодоровский равнодушен к своей героине Тане Зайцевой: слишком гладким, ровным кинописьмом отмечена «Интердевочка». Наши и не наши пейзажи и интерьеры одинаково нейтральны и пронизаны ощущением гостиничного неуюта, даже когда действие происходит в квартирах. Всюду возникает ощущение неприкаянности. Может, так оно и надо — ведь это лучше многих слов передает истинное, потаенное настроение героини, которая, достигнув вожделенных целей, так и не станет счастливой. Мещанское счастье окажется не по ней.

Фильм, меж тем, вполне отвечает современному мещанскому идеалу — с той, правда, оговоркою, что мы не вкладываем в понятие мещанства никакого уничижительного смысла. Мещане были, есть и будут среди нас, даже среди наших избранников, народных депутатов,— и это нормально, это так же естественно, как и то, что не хлебом единым жив человек, но и хлебом тоже.

«Интердевочка» сработана по законам эстетики ширпотреба или, во всяком случае, стилизована в духе этой эстетики. Феномен ширпотреба и составляет одну из загадок удивительнейшей нашей жиз-

ни, сокрытой в тени «мосфильмовского» бестселлера.

Обыденное сознание уловило существенную разницу между двумя эпохами, обозначенными как «застой» и «перестройка». Если строго следовать наметившейся здесь логике, то, согласно данным определениям, нынешняя эпоха есть «перестройка» «застоя». Развивая ту же логику далее, можно вывести, что прежние предметы ширпотреба, в поисках которых с ног сбилось «перестраивающееся» население, теми же номенклатурными чудодеями были изящно переименованы в «товары повышенного спроса». Хроническое отсутствие ширпотреба лишь усиливает жажду потребительства и продолжает вносить смуту в разгоряченные потребительские умы.

Ретрограды, дорожащие привилегиями, которых как будто бы нет, «чуму» нового времени по традиции узревают в «ученье». Либералы переедаются гласностью — единственным продуктом, которого у нас в избытке. Радикалы требуют сотрясти до основанья номенклатурные храмы, а заодно — потревожить и пирамиду экономики, которая как будто бы есть (что уж точно есть, так это наша величественная, никакому капитализму не снившаяся госплановая бесхозяйственность). Выделившиеся из рядов радикалов популисты заигрывают с простым народом, ездят на трамваях, подмигивают попутчикам и, потрафляя мещанскому вкусу, предлагают «все поделить», имея в виду номенклатурные блага, которые как будто бы все же есть. Популисты не желают учитывать обстоятельства, что номенклатурных благ на «всех»-то как раз и не хватит, кто-то непременно окажется обделенным и, неровен час, задумает новую революцию. Истосковавшиеся на государственной зарплате труженики готовятся дать бой кооператорам, взывая к социальной справедливости (имеется в виду: если у нас кому-то плохо, а кому-то хорошо, то пусть всем будет плохо — вот они, горькие плоды коллективизации сознания) и т. д. и т. п. А ширпотреб, меж тем, все наглее обретает статус «повышенного спроса». В стране правит бал Великий Дефицит. Призывы о свободе слова здесь то и дело заглушаются требованиями свободы мыла и свободы колбасы. На этом балу Тодоровский и повстречал свою «интер»-Золушку. И нет ничего странного, что она ожидает «принца со стороны» — оттуда, где ширпотреб он и есть ширпотреб, а «повышенный спрос» — нормальный рыночный спрос, где загнивание еще не окончательно победило процветания.

Фильм Тодоровского — и выражение мещанского обыденного сознания, и его торжество, ибо он и делает популярную грезу населения цветной двухсерийной былью, материализует ширпотребное страдание, дает выход ширпотребному чувству. Да, уж воистину: и проститутки чувствовать умеют. Этот кассовый фильм — классовый, коли под классом в данном случае подразумевать изголодавшееся, пообносившееся большинство, уставшее верить в «светлое завтра». Таня Зайцева — достойный полпред этого большинства, вовсе не спешащего, разумеется, разделить тяготы ее трудной и редкой профессии, тем более, работы в ночную смену, но, как и Таня, мечтающего жить хорошо уже прямо сегодня и откровенно настаивающего на неприличной своей мечте.

Из всего этого следует, что фильм «Интердевочка» выполняет сугубо прикладные задачи, весьма, кстати, важные. «Интердевочка» — это опыт «занимательной социологии», где задаются поставленные самой жизнью вопросы. Потому и холоден Тодоровский к своей Тане, что в разработке данного сюжета он принужден быть не столько поэтом, сколько гражданином.

«Интердевочка» — типичная «производственная» драма, развивающая традиции этого прогрессивного направления консервативной эпохи. Да, эта лента явилась к нам прямиком оттуда, из застойных 70-х, и, как могла, дала очерк нравов одной бригады — в данном случае бригады проституток, обслуживающих гостиницы «Интуриста». В беглых зарисовках недружных членов этой бригады, данных в первой части фильма,

можно заприметить Таню, но можно выделить и любую другую «интердевочку» — и ее судьба, как и Танина, окажется типичной. Типичной судьбой ограниченного контингента советских женщин, не желающих поступаться принципами свободной любви.

Картина Кунина и Тодоровского на первый взгляд малоотличима от документальных лент и телепередач, рассказывающих о тех же «ангажированных» современницах. И там и там — сходные биографии и портреты, и там и там — один социальный фон: неудовлетворенность обыденной жизнью, соблазн большого города, трудности вхождения «лимитчиц» в среду аборигенов, потом заморские миражи, стремление во что бы то ни стало обеспечить себе иное, более удачливое, чем это, существование. И надо сказать, «интердевочки» честно, в поте лица своего зарабатывают себе право на такое существование. Тодоровский настолько всерьез взялся это доказывать, что оказался в явном разладе с тонким своим вкусом, увлекся «технологизмами». Особенно в сцене, где Таня самоотверженно отдает себя во власть неутомимого японского клиента, знающего цену и своим мужским способностям, и своим деньгам. В этом видеоклипе порабощенного труда отдельные знатоки предмета узрели даже дискредитацию интимных отношений как таковых. Защитим Тодоровского: он не посягал на святое. Знатокам словно невдомек, что это их здесь ожидают нега и наслаждение, а для «интердевочек» — это тяжелая работа, вредное производство. И их отношения друг с другом, со «спецурой», с клиентами, швейцарами, официантами, горничными, дежурными по этажу, таксистами подаются Тодоровским именно как производственные.

Можно, наверное, сказать, что все «интердевочки», да и просто «девочки» (фильм о них не был бы, конечно, столь красивым) потеряли одну и ту же туфельку — все они живут в мире унифицированных грез, примерно одинаковых представлений о своем мещанском счастье.

Что же до «принца со стороны», то его присутствие в сюжете как раз более всего обнаруживает водораздел между Кунина и Тодоровского вымыслом и документом их коллег-неигровиков. Но прежде о Золушке.

По существу Таня Зайцева могла прийти в фильм «Интердевочка» из «Осеннего марафона» или, допустим, из «Забытой мелодии для флейты». Как М. Неёлова и Т. Догилева в своих героинях, так и Е. Яковлева в Тане Зайцевой представила нам еще одну привлекательную молодую женщину с ярко выраженным амплуа Верной Спутницы, пусть не жены — любимой, но никак не любовницы. Во взгляде яковлевской героини читается отношение самой актрисы к Тане — сочувственное, а порой недоуменное, читается, кажется, даже и некое скрытое «апарт»-обращение к зрителям: уж не обессудьте, такая, мол, досталась роль, но и в ней — повоюем-ка за Женщину в женщине. Победительное женское превосходство сохраняет Таня — Е. Яковлева почти до самого финала картины, где авторы призывают себе на помощь «злой рок», «гримасу судьбы» в виде цепи несчастий, без которых данная мелодрама не вырулила бы к желанному концу.

Возвращение яковлевской героини ранним погожим утром, ее беспечная прогулка по ленинградским набережным после трудовой «интер»-ночи; а спустя полтора экранных часа — ее блуждания по стокгольмским улицам после размолвки с «интер»-мужем — оба этих путешествия изящно внушают мысль, что легкость женской походки еще не означает легкости ее жизни.

Чураясь банальности, Яковлева создает довольно обширное надфабульное пространство фильма, в котором действует с не меньшей выразительностью, чем внутри многих конкретных ситуаций героини. Яковлева не досочиняет образ — она дополняет его своим естеством и тем самым облагораживает его. Яковлева, похоже, и не спешит скрывать очевидную разницу между сценарным заданием и экранным воплощением образа. Талантливая актриса просто уверена в

талантливости каждого человека. Сознательно идеализируя героиню, Яковлева настаивает на незаурядности Таниной личности, вместе с нею восстает против убожества жизни.

Как этой «мосфильмовской» картине невообразимо далеко до «Ночей Кабирии», так и Тане Зайцевой вроде бы ну совершенно нечего делать рядом, скажем, со знаменитыми тургеневскими девушками, с которыми так странно, так обидно для Чернышевского повел себя «русский человек на rendez-vous». Меж тем при всей экзотичности или даже абсурдности предпринятой аналогии есть что-то незримо связывающее хрупких представительниц слабого пола из туманного прошлого и нынешних не столь беззащитных и застенчивых его представительниц. Это «что-то» — загадочная русская душа, о которой из всего населения фильма «Интердевочка» может ведать разве что несчастная Танина мама (Л. Малеванная), преподавательница литературы в школе. И когда уже не русский, а шведский человек, Эдвард Ларсон, явится на «rendez-vous» с русской дамой, переданной ему по эстафете командированным коллегой-бизнесменом, и в конце свидания благодарно оставит ей конвертируемые купюры, а затем этот лысоватый, тюфяковатый наш викинг с юношески застенчивой улыбкой произнесет заветное «Я люблю тебя»,— ну разве не дрогнут в кинозале самые расхристанные «мочалки» из ПТУ или распаренные от волнения и духоты их мамаши с туго набитыми авоськами на толстых коленях. Да все дрогнут, включая интеллигентов первого и последнего поколения, чего уж там. Дрогнут, прослезятся и пожелают Тане счастливой жизни «за бугром». А как, скажите, как отнестись к ней иначе? Осудить? Облить фунтом презрения за неправедным путем добытые фунты стерлингов и прочие марки-доллары? Да нет же! Пускай даже тысячу и одну ночь (с перерывами на дежурства в больнице) отдает себя Таня проклятому капитализму, все равно — сочувствия нашего не потеряет. И вот почему.

Ей тяжело — и нам тяжело.

Ей горько, а нам и того горше.

Она в фильме говорит: «А кто сегодня не торгует собой?» — и попробуйте с нею не согласиться, если вы, конечно, за правду и справедливость. Она в фильме произносит с вызовом: «Да, я выхожу замуж! Как вы мне надоели! Как я от вас устала!» А потом и подружка ее, в другом уже эпизоде, приветливо глядя на ничего не понимающего клиента-итальянца, вторит: «Ох, как вы мне все надоели!», а тот, дурачелли, ручку ей в ответ целует. И что — вы и тут не разделите протеста «интердевочек»? Что — вам никто не надоел и ничто не обрыдло?..

Тут многое сошлось. Наш выбор тверд, у нас больше нет колебаний между номенклатурной мечтой и мещанским счастьем. Длинными очередями на «Интердевочку» мы голосуем за второе: не до жиру...

Посмотрите, до чего Танин отец (В. Шиловский) дожил, до каких краев опустился! Оставивший их семью давно и заведший другую, он теперь, обрюзгший, лысый, небритый, с гнилыми зубами, с больными ногами, обутыми в сильно ношенные валенки, встречает нежданно нагрянувшую к нему Таню, окруженный малыми хнычущими детьми, а в соседней комнате постанывает прикованная к постели вторая его супруга... Не быт, а Бытище какое-то! Бедность и грязь, поразившие уже видавшую кое-что Таню, никак не согласуются с философией ее матери: «И бедный может быть счастливым». Бедный бывший ее муж и Танин отец оказался почему-то другим — несчастным и алчным: вытряс из дочки три тысячи отступных за справку для ОВИРа, открыв тем самым шлагбаум на Стокгольм. Сцена встречи с отцом и продолжение ее в нотариальной конторе — самые глубокие по драматизму и художественной правде куски фильма. Глянцевое его изображение сделалось здесь матовым, голоса живой жизни проникли сюда. Тодоровский вновь ощутил себя художником.

Но принц испортил песню. Где-то в начале фильма мелькнуло: возвращающаяся домой Таня огибала во дворе трейлер, загородивший дорогу, споткну-

лась и в отместку проколола шину. Сверху из окна высунулся некто и отругал ее. «Так это ты свою бандуру поставил. Тоже мне принц!» — парировала Таня. И оказалось, как в воду глядела: принц. И потом уже, в Стокгольме, разглядела окончательно.

Настоящим-то принцем оказался не Эдвард Ларсон, не «со стороны» вовсе, а наш человек. И не какой-нибудь прилепившийся к компьютеру бизнесмен, а «его величество рабочий класс» по имени Витя, тот самый шофер международных перевозок.

Только в кино так везет. И то не всегда.

«Где же ты раньше был, Вить?» — трепетно спросит его мадам Ларсон, урожденная Зайцева с улицы Дыбенко, 32.

«А ты где?» — сдержанно-нежно отзовется бывший ее сосед, а ныне земляк.

И сидят они вдвоем в кабине «Вольво». А за окном грузовика дождь. И им так же хорошо, как некогда было хорошо слесарю-интеллигенту Гоше и его деловой женщине-директрисе. Помните: «Москва слезам не верит», Алентова и Баталов, сцена в квартире героини... Как робко стучались друг к другу не вполне молодые влюбленные и достучались-таки... Вот и здесь двое ленинградцев неожиданно познакомились («Лицом к лицу лица не увидать...») и обнаружили, как нуждаются он в ней, а она в нем. По всему видно, что это тоже любовь. И тогда долой брак по расчету, к черту преуспевающего, сытого, на облезлого кота похожего Эдварда Ларсона! Мурлыча что-то себе под нос, спешит он поздним вечером к любимой жене с загадочной русской душою. А она возле дома затаилась. С вещами. Скорее в Отечество, в родные кварталы их занюханного Веселого поселка, к маме, которая уже отравилась газом (это знают зрители, Таня пока не знает, но у нее дурное предчувствие). Скорее туда, где совсем недавно так мерзко, так несчастно прозябала наша «интердевочка»-медсестричка, где вместо белоснежного морского парома было вонючее судно из-под лежачего больного, была отвратительная морда вымогателя-швейцара, отставного полковника. Скорее туда, где «спецура» по-братски шманает ихнюю сестру. Скорее, скорее... И не нужны нам никакие закордонные блага, никакие комфорты! Все, баста! «У советских собственная гордость»! Мчит мадам Ларсон по ночному шоссе, ведущему в аэропорт, фары встречных машин бьют в глаза... Тодоровский здесь вновь песню за кадром ввел: «...бродяга, судьбу проклиная, тащился с сумой на плечах...» — слаженно выводит какой-то образцово-показательный хор... И вот свет фар заполняет почти весь экран... Стоп, приехали. Нет, хуже: Тани теперь нет, она останется навечно в Швеции. А мы сидим в каком-нибудь стылом сельском клубе, далеко и от Москвы, и от Стокгольма, и оплакиваем непутевую судьбу. Жалко бедолагу, хорошая ведь девка была — душевная, наша, русская... Ну и что — что с панели? Ладно вам гоготать! Сами-то кто? Знаем мы вас, кобелины этакие...

Авторы фильма, отдадим им должное, вселяют надежду: Тани нет, но дело ее будет жить. Вот и еще одна «интердевочка»-медсестричка подросла — Лялька, всегда таскавшаяся за более взрослой своей подругою. Выбилась Лялька в люди, молодая, красивая, все у нее впереди...

В иностранной части фильма Кунин и Тодоровский резко спрямили, заторопили сюжет. Схематизм его — со сменою принцев, с гибелью матери и аварией на автобане — сделался окончательно и бесповоротно очевидным. Настолько очевидным, что никакие сцены-подпорки (встреча Тани с соотечественницей Верой из Москвы, телесообщение об ее аресте в Гамбурге; попытка изнасилования Тани, предпринятая старым ее знакомцем, сослуживцем мужа) уже не помогают. «Производственная мелодрама» об «интердевочках» трещит по всем швам. Зрителям жалко Таню. Впору пожалеть и Тодоровского, взявшегося осваивать жанр «повышенного спроса» без должного азарта и вдохновения. Точнее сказать, вдохновение было — но оно встретило сопротивление чужого режиссеру материала. Чужого и чуждого.

Было бы несправедливым упрекать наших шестидесятников в идеализме, но войти дважды в одну и ту же реку, как известно, нельзя. Нельзя, допустим, сегодня вновь взяться за руки былым друзьям — и решить этим благородным усилием все проблемы. Можно пропасть поодиночке, а можно ведь и скопом...

Тодоровский в числе лучших художников нашего кино волею судеб оказался на распутье перед лицом изрядно поменявшейся с «оттепельных» времен действительности. Приходится не просто определять очередные задачи, а самоопределяться: что выразить от сердца идущим словом? как говорить? с кем, наконец, говорить? Кто, например, ныне люди «дна», где оно, «дно» это, кончается и где начинается...

Нельзя жить в мире идеологического, экономического разврата и быть свободным от него, нельзя не развратиться духовно и нравственно. Но тут меньше всего думаешь о проститутках как таковых. Убыло ли в их полку, прибыло ли — всех их, добровольно взваливших на себя тяжкий крест интимного обслуживания населения, действительно по-человечески просто жаль. Всем им можно искренне посочувствовать, что не живут, как мы,— «политически грамотно», «морально устойчиво». Легко нам, праведникам, а каково им, овцам заблудшим! В них, профессиональных грешниц, грешно бросить даже самый махонький камешек. Но когда задумываешься о проституции в расширительном смысле слова, вот где становится не по себе. Вот где хочется возопить: люди, остановитесь! Что же вы делаете!..

А что делают люди? Да что хотят, то и делают: гуляй, свобода! А в частности, одни люди бывают уличены в приятельской, дружеской неверности по отношению к другим, другие потребляют оптом и в розницу третьих, третьи прелюбодействуют с законом и получают за свои прелюбодейства солидные куши с четвертых, четвертые без разбору торгуют собственными способностями и даже талантами в обмен на поддержку пятых и т. д. и т. п.

Рядом со всем этим разве не покажутся невинными забавами гастроли «интердевочек»?

Самостийная политика наша продолжает витийствовать, презрев законы реальной экономики, неподвластные, однако, даже самому Политбюро. Осознание оторванности от грешной, почти дотла разоренной такой политикой земли пасует перед никем не победимой номенклатурной мечтой.

Все наше общество так долго и так истово проституировало, что, право же, если перестать бахвалиться, кто сильнее прочих пострадал при прежних режимах, кто более других геройствовал в безгеройное время, то впору пожалеть не только тех, дрогнувших, сломавшихся и слабых, но и храбрых себя. Потому что честность, искренность, благородный порыв — даже эти непременные человеческие добродетели бывают иногда используемы не по прямому своему назначению, бывают порой подвержены всяким искушениям, бывают подчас грубо и жестоко останавливаемы. Пора перестать делиться на святых и грешных, ибо хорошо известно, какими намерениями устлана дорога в ад...

А «Интердевочка», меж тем, догоняет картину «Москва слезам не верит». Не столь давно с другой стороны океана пришла весть: на международном фестивале в Токио фильм Кунина и Тодоровского был дважды отмечен — за режиссуру и за исполнение главной женской роли.

Москва слезам не верит.

Стокгольм, как выяснилось, тоже.

А Токио — неужто поверил? Быть этого не может.

Не слезам японцы поверили. Прежде всего, думается, они были рады, что их соотечественник, эпизодический персонаж «Интердевочки», оказавшись в столь рискованной для их морали ситуации, проявил тем не менее максимум благородства и готов был совершенно бескорыстно оказать прекраснейшей Тане-сан любую финансовую помощь. И еще они лишний раз убедились, что мы походим на обычных земных людей, что ничто человеческое нам не чуждо.

## Игорь Дедков

# На кого надеяться?

Бывает, разгуляется верховой ветер, шумят, гнутся макушки деревьев, раскачивается лес, а внизу, у подножия стволов,— тихо. Там, понизу, своя жизнь.

В фильме, о котором пишу, верхового шума нет, это точно, но нет и низового затишья, как бы укоряющего, намеренного, режиссерски подчеркнутого: дескать, вот вы там, такие-сякие, витийствуете, а они здесь... Жизнь воспроизведена вне сопоставления с чем-то, что тоже и даже как бы прежде всего — жизнь, то есть — повиднее, повыше, позначительнее, побессмертнее. Тема другой, совсем неподалеку происходящей жизни (здесь — глухая, деревенская, там — бойкая, городская) сама по себе, в отдельности, в ее параллельности, не возникает. Но мелькнут где-то посредине ленты застывший перед фотообъективом серьезный мальчик в очках с комсомольским значком на пиджачке, потом он же — в солдатиках, как все солдаты, потом он же — женихом с невестой в день свадьбы, как все женихи с невестами в такие дни в регистрационных конторах... Мелькнет и не вернется: было? Не было? Как во сне... Фотокарточки — из тех, что теснятся в общей рамке на почетном месте почти в каждой российской избе, но на этот раз я не уверен насчет рамки и почетного места, особенно, что касается третьей — с невестой... Фотокарточки — это и есть напоминание о другой, оставленной в стороне и позади жизни, ее форме, облике, правилах, ее неустранимой отмеченности в человеке. Когда начинаешь о ней думать,— не тогда, когда смотришь фильм, а после, но благодаря ему,— понимаешь, как ее много, как она устоялась и как могущественна, как непросто преодолеть искушение ее благами, возможностями, праздничным многолюдством. Но в фильме люди живут, будто ее нет, и человек, в голос которого вслушиваемся, сельский священник Валентин Владимирович Ратьков, о ней не вспоминает. Разве что мельком скажет о той, на фотографии, в подвенечном платье: «Она городская, ей асфальт был нужен». И — всё, помолчим лучше о том и об этом, о бывшем и несбывшемся, о впечатлениях и мечтах детства, о суровых уроках жизни, о пути человека, затерянном среди миллионов и миллионов путей. Довольно и того, что у него, Валентина Ратькова, есть и к чему он тем единственно своим путем пришел: есть его угол в божьем мире, его делянка на мировой человеческой пашне...

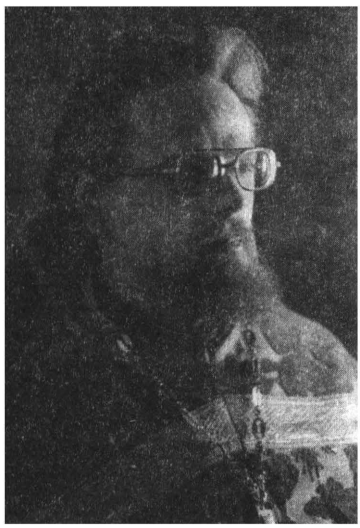
Снег, старые березы, церковь, темное дерево старых, печальных изб. Черно-белое запустенье. Зимняя деревенская Россия. Костромская земля, сусанинская сторона... Узнаваемый пейзаж выщербленной, заброшенной, когда-то цветшей жизни. Кажется, уцелевшие избы сбились вокруг церкви, чтобы было не столь одиноко. Перед нами за обеденным столом отца Валентина весь народ сельца Соболево: он сам, пожилая женщина-старостиха и мужчина средних лет, двадцать из которых провел в психиатрической лечебнице. Отец Валентин рассказывает, как взял его себе в помощь: в работники, в сторожа. Черноволосый человек со спокойным, чуть сумрачным

---

**«Спаси и сохрани»**
**Авторы сценария Э. Дубровский, Л. Попов. Режиссер-постановщик Л. Попов. Операторы С. Путиев, Н. Фионычев. «Центрнаучфильм».**

лицом поднимает голову от тарелки и смотрит в камеру, на нас. Я успеваю подумать, что печать болезни не исказила его черт и что, может быть, он здесь утешен и спасен.

Наверное, авторы фильма больше всего хотели, чтобы мы увидели и услышали то, что увидели и услышали они сами. Они постарались сберечь эту жизнь и воздержаться от ее активной интерпретации. Отбор и монтаж — это их тайна, искусство, вкус, но самое ценное из их достоинств — бережность и деликатность. Но зачем? Зачем бережность и тем более деликатность?



«Спаси и сохрани»

Жизнь, которую придвигают к нашим глазам, легко отбросить, как малосущественную и убогую. Не в Соболеве и не отцом Валентином вершатся великие дела современности. Здесь скорее завершаются великие деяния прошлого. (Слывшие великими и даже величайшими, всемирно-историческими...) Смерть и тлен добирают то, что не успели забрать. Они-то не деликатничают. И, может быть, нет смысла вставать на пути этих неутомимых, безотказных работяг?

Оказывается, смысл есть.

Зимний пейзаж буднично сер и невесел. Жизнь неказиста, жизнь бедна. Тлению и разрушению можно было бы противопоставить красоту. Можно было бы утешить ею отца Валентина, себя, зрителей, смятенную, растерянную мысль. Можно было бы заместить, восполнить горечь брошенных изб, безобразие непроезжих дорог, одиночество последних старух каким-нибудь слепящим солнечным блеском снежного покрывала, укутавшего раздольные поля, величием дремлющего русского леса, веселым сверканием накатанного санного следа... Но авторы фильма не прельстились этой общедоступной возможностью, этим патриотическим, но краткодействующим лекарством. Они не сфальшивили и не сняли ничего, смягчающего — для нас — горечь действительности. Они увидели сникающую, исчезающую жизнь на ее как бы последних ступеньках, но одновременно расслышали голос ее еще упорствующего заступника.

Мы слышим, как отец Валентин называет имена деревень, которые он еще застал. Он вспоминает деревни, которых не стало в год его приезда, десять лет назад. Он говорит, что за эти годы перехоронил, проводил всех, кто доживал в соболевских окрестностях свой срок. Он говорит об этом, как о неизбежном и необходимом, почти спокойно, и еще — как о долге и благе.

Отец Валентин снят так, что показался мне похожим на учителя, еще молодого,

но уверенного в своем призвании. И не тогда похож, когда снят за пишущей машинкой. И не тогда, когда — за швейной (тут, как и полагается, похож на портного). А вот тогда, когда в городском аккуратном пальто и в городской шапке «пирожком» идет по деревне. Нет, не от заброшенных, вечных наших изб веет девятнадцатым веком, а от отца Валентина, от некоего зазора, образующегося между его обликом и всем, что вокруг. Возможно, это ощущение сугубо литературное и обманное, но я объясню, откуда оно взялось.

Жило когда-то в Соболеве не три человека, а побольше, и приход был побогаче, но тем же было соотношение — ну, не тем же, но схожим — этих темных бревенчатых стен, белого зимнего пространства, уходящего к дальнему лесу, берез за церковной оградой и — фигуры человека, словно бы не от мира сего, то ли назначенного, присланного откуда-то, то ли самой судьбой избранного быть здесь и нести бремя долга, бремя любви. Он мог быть учителем, священником, земским участковым врачом.

Мы видим, как ветер переметает снег и предусмотрительная, добрая рука метит черными прутьями тропу, ведущую к церкви. Мы видим, как по той тропе бредут приодетые, опрятные старушки, издали напоминая школьниц, спешащих на уроки из соседних деревень.

Сосредоточенно глядя себе под ноги, боясь оступиться, замотанные, закутанные, они пересекают такое трудное для них теперь пространство. Камера довольно долго следит за ними, пока вдруг одна из старушек, словно почувствовав чей-то чужой взгляд, не приостановилась и подняла голову, чтобы осмотреться...

Я могу ошибиться, но, кажется, камера нигде больше не вспугнула соболевскую жизнь и никого не поставила в неловкое положение. Взгляд, за которым мы следовали, старался соприсутствовать — уважительно и сочувственно. И старался понять. Чем держится этот островок жизни? А воля и дух отца Валентина — чем?

Он хорошо говорит в фильме, отец Валентин Ратьков. Свободно говорит, и слова его рождены здесь, в Соболеве, в тишине и покое, в неизбежном долгом обдумывании своего удела и участи этой обезлюдевшей земли. В бедном сельском храме крещенье младенцев — редкость, здесь чаще отпевают, и только эта печальная служба вошла в фильм. Остальное — жизнь, а не служба, но жизнь, воспринимаемая как нечто большее, чем служба, как служение, как подвижничество. Этот человек знает, зачем и ради чего живет, он осмысленно живет, объясненно. И ни слова о «духовности» — какое счастье! В его голосе есть спокойное достоинство, чуждое гордому или ревнивому сравнению с другими достоинствами и судьбами. Он говорит про то, что надеяться не на кого (одной старухе «без пяти восемьдесят», другой— «без пяти девяносто»), что выручает и кормит земля, что народ здесь не темный, а озарен светом Христовым, что порою бывает тяжело, и разочарование тоже бывает, но ведь были же подвижники и жили в таких же условиях, как и он... Его голос (за кадром) накладывается на все, что мы видим, на повседневное содержание его жизни, становясь как бы озвученной ее мыслью о самой себе...

Я слушаю этого человека и слежу глазами за тем, как он без конца что-то чинит, мастерит, латает, приколачивает, подшивает... Работы полно — в храме, в доме, в деревне, в лесу... Это и есть, как он говорит, его «расширенная телесность», его «личная печать». Надо же как-то отодвинуть «разложение деревни»,— вот он и отдвигает...

Спаси и сохрани... Но о чем хлопоты, за кого просят создатели фильма, за кого просит отец Валентин, за что боль? За этих старух, кому он последний утешитель, за этого сорокалетнего тракториста, умершего до поры и оставившего шестерых сирот, за эти избы, истлевающие под дождями и снегами, за эту старую русскую землю?..

Да, это так. Но еще создатели фильма просят за отца Валентина: «Спаси и сохрани...» Спаси и сохрани работника и подвижника.

Спаси и сохрани, добавлю я от себя, работников и подвижников в безвестном глубоком пространстве России.

Алла Гербер

# Переживание

Переживание не может быть гладким, спокойным, выстроенным. Оно молчаливо — в страхе быть непонятым, мучительно — в поисках слов.

Я смотрела фильм Бондарева об Эрнсте Неизвестном два раза, могла бы, мне кажется, смотреть бесконечно, но хотелось сохранить свое переживание таким, каким оно возникло.

Уже после первого просмотра вспомнила, как много лет назад, когда была в Якутии, в поселке Надежном, так сказать, сердце алмазного края, мне показали самый большой, самый дорогой алмаз. Две вооруженные девушки вынесли его в маленькой коробочке — на бархатной подушечке лежало нечто похожее на куриное яйцо. Все смотрели на меня

*Владимир Бондарев и Эрнст Неизвестный на съемках фильма «В ответе ль зрячий за слепца...»*

выжидательно, преисполненные гордости, что такое у них есть и что они мне такое показали. Увы, на моем челе не отразилось ничего — яйцо как яйцо...

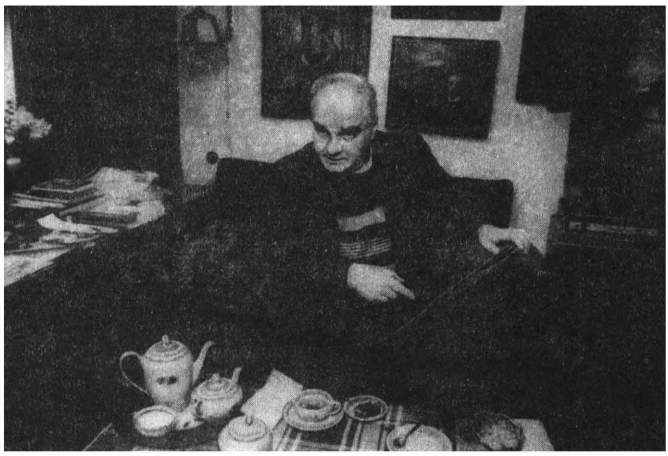
— М-да,— искренне расстроился начальник шахты,— сразу видно, что вы советский человек.— Это почему же? — обиделась я.— Да потому, что не можете представить себе истинной ценности этого камушка. Вот когда однажды его увидел один американский сенатор, он так разволновался, что у него был гипертонический криз...

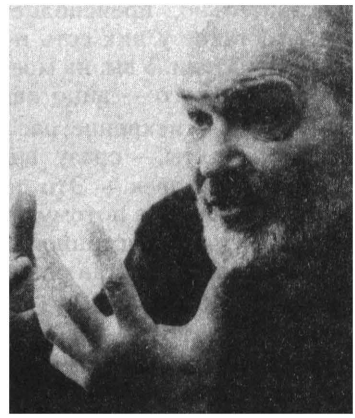
Но вот истинную ценность такой личности, как Эрнст Неизвестный, уверена, после просмотра картины сможет осознать каждый (чего, увы, не смогли те, кто выдворил его из страны... а может, наоборот, понимали, потому и выдворили). Картина — типичный монофильм с подлинным героем, которого много, как личности, но всегда будет мало именно потому, что это личность. Неизвестный, его работы, люди из его постоянного окружения, сами по себе неповторимые, привели меня к потрясению, которое редко испытываешь — от общения с уникальным человеком. Это, наверное, одно из самых сильных переживаний — потрясение человеком: громадностью его таланта, напряжением ума, души и, как у Эрнста, неисчерпаемыми энергетическими ресурсами. Да простит меня читатель за высокий стиль, но меня не оставляло ощущение культурного проникновения мастера в неведомые мне, смертному, космические плазмы. Мне казалось, что на моих глазах художник проникает туда, где и есть наша жизнь, только нам не дано туда попасть, а ему дано — и угадать, и предугадать, и нас за собой (собой — в себе) ввести в этот мир. Таковы итоги полуторачасового общения с Эрнстом Неизвестным на экране — и не только с ним живым, но и с ликами его лица, за которыми двадцать лет наблюдала фотокамера Бондарева. Когда аура личности так вписывается и одновременно растворяется в ауре его искусства, это и нас, грешных, приводит к наслаждению, близкому к акту Сотворчества, к тому самому «кризу», который испытал сенатор, осознав ценность алмазного камешка. Мы ощущаем всю бесценность художника такой мощи, такой индивидуальности, как Неизвестный. Его гипнотическое поле не расслабляет, а заставляет напрячься. (Вспомнила цветаевские строчки, обращенные к начинающему поэту: мне совершенно все равно, сколько вы можете сказать, мне важно, насколько вы можете напрячься.) Его способность (художника) проникать в чрево жизни требует поистине Древа жизни — монумента, который восстанет над пространством и вберет в себя не только опыт и память Неизвестного, но и многих других художников, которые вселятся в его Древо, обогатив наш — его современников — опыт, и тот будущий, о котором мы не ведаем. Ведает ли о нем скульптор? Знает ли — откуда мы, куда, зачем? Сам говорит с экрана, что нет — не знает. Не знает (и слава Богу) истины, не видит конечной точки. Его путь в искусстве — поиск истины, прорыв к познанию многоликости (изнутри) лица человеческого. Вот откуда эта бесконечная раздвоенность, растроенность сути нашей в его скульптурах. Его гармония в постоянной дисгармонии. Цельность — в соединении, казалось бы, несоединимого. Ощущение, почти трагическое,— громадности цели и невозможности к ней подойти. И потому постоянная необходимость докричаться до нас, воззвать к нам.

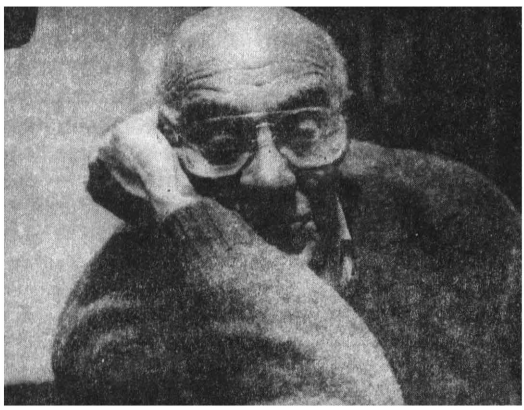
Горечь и отчаяние охватывают меня, зрителя, когда я думаю о тех, кто судил Неизвестного. Кто решал его судьбу. Кто измывался над ним, разглядывая на выставке его искусство. Как это страшно смотреть, как несоизмеримы они, правящие, с ним — неуправляемым. Суд над ними — в том аду, который сотворил художник в своих скульптурах-иллюстрациях к Дантову «Аду». Вот почему, думаю, именно Эрнсту, как жертве, принадлежит право создать памятник жертвам сталинизма, или, как он верно гово-

---

**«В ответе ль зрячий за слепца...»**
**Автор сценария и режиссер В. Бондарев. Оператор В. Папян. Художник Л. Кусакова. Композитор А. Тертерян. 1989.**







*Те, кто свидетельствует на экране по «делу» Эрнста Неизвестного, не просто помогают понять загадку великого скульптора. Они помогают понять, почему и как в дробиловке, уничтожающей все живое, сохранился человек...*

*В. Иванов, Ю. Карякин,*
*М. Мамардашвили,*
*Е. Шефферс, В. Янкилевский*

рит, жертвам Утопии. Миллионы убиенных — они призывают выживших помнить о них. По их зову стремится Эрнст на свою Родину, дабы воздвигнуть им памятник. Кому же, как не ему! Фильм убеждает и призывает вернуть Эрнста Неизвестного — не на жилплощадь, не в Союз художников, а на землю, где погибли миллионы его соотечественников. Своим памятником он вернет им жизнь, ибо все творчество Неизвестного — преодоление смерти, смертельный прорыв к бессмертию.

Короля, как известно, делает свита.

В фильме те, кто окружал Эрнста Неизвестного в Москве, кто свидетельствует на экране по его «делу», и сами короли. Они не просто помогают понять загадку великого скульптора. Они помогают понять, почему и как в дробиловке, уничтожавшей все живое, сохранился человек. Мощь их интеллекта, сила духа спасли тысячи от окончательного разложения и разрушения. Они — о чем и сами не ведали, а мы тем паче — обеспечивали такой плотный слой духовной атмосферы, сквозь которую оккупантам нашего духа было не прорваться — они застревали на подходах.

Друзья Эрнста пришли к высокому одиночеству, во глубинах которого и себя услышали и нас, а сегодня мы услышали их.

Доносится до нас с экрана и крик представителя другого поколения — сорокалетних: «Я память без добра, я знанье без стремлений, остывшая звезда пропавших поколений...» Но вот что удивительно. Те, кто был рядом с Неизвестным и с кем нам посчастливилось общаться на протяжении фильма,— философ Мераб Мамардашвили, литературовед Юрий Карякин, писатель и режиссер Евгений Шифферс, ученый Вячеслав Иванов, художники Владимир Янкилевский и Эдуард Штейнберг,— они-то как раз память добра и знаний, у которых всегда были высокие стремленья. Потому и выжили (духовно) и до нас свои знания и память донесли. Спасибо им! И еще спасибо неведомому мне доктору Астли Нюлену из Швеции, который первым пригрел русского скульптора и в неведомом нам городке Уттерберге открыл и музей Эрнста (при жизни!) и постоянную для него мастерскую — приезжай, россиянин, работай, вот тебе и крыша, и небо над головой, и дерево за окном мастерской — Древо жизни Эрнста Неизвестного.

**Нина Игнатьева**

# Печальный дефицит

Это уже очевидно: обращаясь к социальным болезням и бедам, к тревожным проблемам состояния общества, нынешний кинематограф, как правило, избирает средством контакта с аудиторией «прямую речь», предпочитает наглядность факта, приближающий — как в бинокле — взгляд. Своего рода репортаж с места события, хроника происшествия, публицистический монолог — в эти формы чаще всего выливается материал, взыскующий о неотложном внимании и нравственной оценке. Новейший пример тому — фильм «Караул» Александра Рогожкина, где метод документального свидетельства, прием «наглядной агитации» дают чрезвычайно сильный, едва ли не шоковый эффект.

Я веду речь о кино отечественном. Но вот и в чехословацком кинематографе обнаруживаешь сходную тенденцию. Вспомним игровой фильм Карела Смычека «Почему?», снимавшийся параллельно с документальной картиной Юриса Подниекса «Легко ли быть молодым?» и удивительно совпавший с ней конкретными реалиями, сюжетным ходом, тревожно-требовательным авторским обращением к зрителю. Не подспудно — открыто, откровенно было заявлено стремление завязать с ним диалог. Более привычный для нас вопрос «кто виноват?» уже в самом названии картины, а затем и в ее содержании, сменялся другим — «почему?». Почему такие уродливые формы фанатичного разгула и дикого варварства принимает понятное чувство сопротивления, протеста молодежи? Почему возникают, организуются эти команды, кланы, соперничающие в жестокости и цинизме? Почему, наконец, не удается преодолеть этот возникший барьер отчужденности, внешней и внутренней изоляции, за которым не просто вызов — реальная угроза будущему?

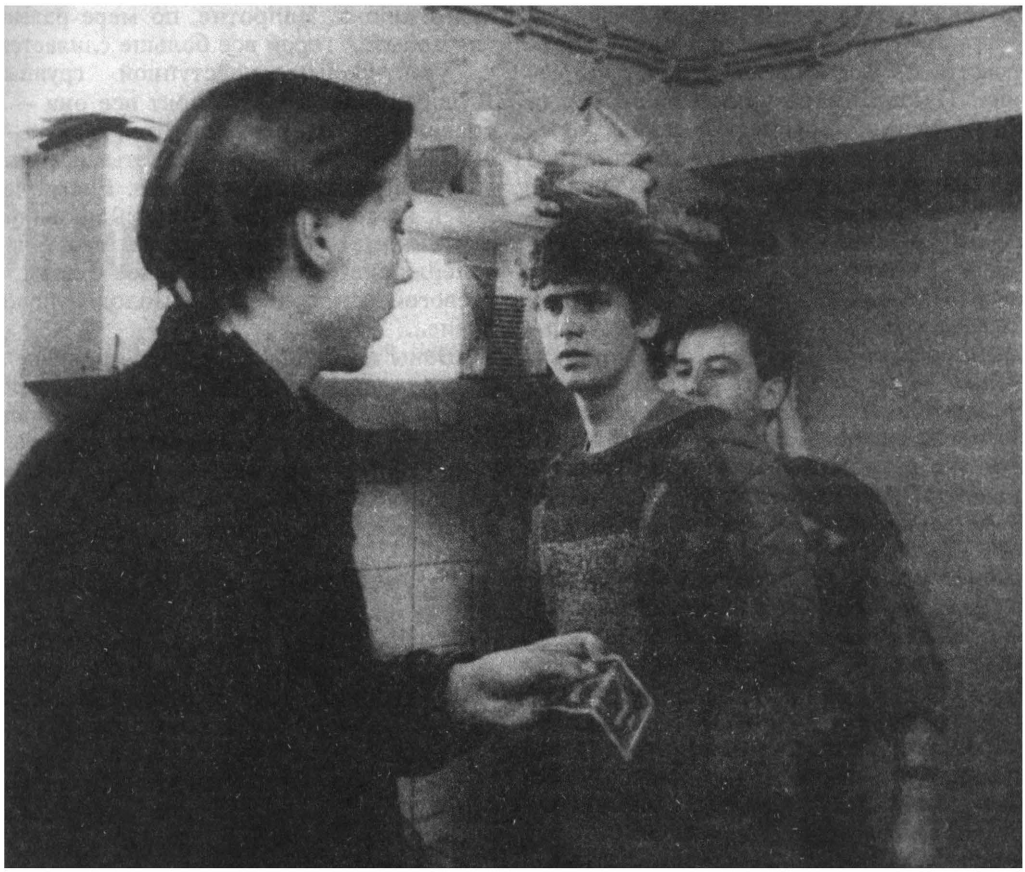
В настойчивых поисках ответов виделось серьезное понимание всей глубины скрытых в сюжетной истории проблем — социальных, политических, если хотите, философских.

Фильм Вита Ольмера «Боны и покой» в своих притязаниях более локален. Он не претендует на то, чтобы проследить некие исторические связи и закономерности. Но за конкретной житейской ситуацией так же угадывает явление, таящее немалую опасность для судеб молодых.

В то время как мы заговорили об интердевочках, чехословацкий экран решил показать своих, так сказать, интермальчиков — некое новое социальное образование, что произросло на почве определенных противоречий развития общественных и экономических отношений в стране. Тех самых держателей валютных акций, которые работают и по мелочи, и по-крупному, для которых один свет в окошке — хрустящие иностранные банкноты. Вот она, оживленная тусовка возле столичного «Тузекса» (тамошней «Березки»), где процветает купля-продажа заветных бон (чеков), а то и долларов, и западных марок. Топчутся на месте ноги в импортных крос-

---

**«Боны и покой» («Bony a klid»)**
**Авторы сценария Радек Йон, Вит Ольмер. Режиссер Вит Ольмер. Оператор Ота Копршива. Художник Людвиг Широкий. Композитор Ондрей Сойкум. Производство «Баррандов» (Чехословакия).**



*«Боны и покой»*

совках, одна джинсовая куртка сменяет другую... Не лица — «фирму́» запечатлевает камера, и эти кадры в сопровождении своего музыкального мотива становятся смысловым рефреном фильма, его кодовым знаком. Сами условия игры — спекуляция, нажива — исключают нормальные человеческие связи, атрофируют человеческие чувства. История провинциального паренька Мартина проявляет это вполне убедительно. И хотя в сюжетной схеме есть известная толика банальности (обманутый сам становится обманщиком), последовательное наращивание материала, принцип его подачи позволяют выйти не к выводам-прописям — к беспокойным раздумьям, связанным с судьбой не только данного героя. Казалось бы, чужеродный этой среде, этим нравам, Мартин, еще вчера пытающийся вывести мошенников на чистую воду, сегодня, чтобы вернуть потерянные деньги, вступает в их компанию, включается в «дело». Денежная потеря возмещается с лихвой, но происходит куда более тяжелая утрата, которой герой вроде бы не замечает. Легкий и немалый заработок переворачивает ориентиры, «сладкая жизнь» кружит голову, затягивает все больше и больше, и ни на миг не возникает потребности произвести самооценку, подумать — а что дальше?

Вот на этом делает акцент Вит Ольмер, для которого проблема нравственного сознания, душевного состава молодых, может быть, одна из самых близких. Поэтому хотя фильм широко использует

возможности прямого репортажа, он не воспринимается как очередное свидетельство из так называемой «черной серии». Пусть камера снимает короткими перебросками, «прыгает» в резких перебежках, фиксируя непосредственное действие: за ее репортажностью улавливаешь прежде всего пристрастный взгляд режиссера, озабоченного не столько созданием колоритных зарисовок «из жизни валютчиков», сколько развенчанием мифа о ее привлекательных сторонах и романтических тайнах. В этом я вижу заслугу постановщика. Ведь, скажем честно, наша «Интердевочка» невольно подталкивала многих зрителей на путь если не завистливого восхищения героиней и ее загранблагами, то уж во всяком случае весьма сочувственного отношения к ней. Ольмер взыскательнее к своему Мартину. В процессе деформации героя перевешивают не обстоятельства, не воздействие среды, и не генетические корни «неблагополучной семьи» берут верх — отец Мартина, честный, порядочный человек, как раз активно пытается вмешаться в его судьбу. Решающий фактор здесь — нравственная аморфность, душевная инфантильность, незрелое мышление героя. Мартин, быть может, не менее виновен, чем те, кто втянул его в грязные махинации. Фильм не делает из него бедную жертву, хотя изначально он в какой-то мере пострадавшая сторона. Напротив, по мере развития событий герой все больше сливается с участниками преступной группы. В один прекрасный момент все они — в буквальном и фигуральном смысле — оказываются в фильме раздетыми, голыми — так мстит другой клан. Голый человек на голой земле — пусть иронична эта кинометафора, но сколь серьезное содержание вкладывает в нее фильм, с тревогой всматриваясь в молодое поколение...

«Боны и покой» — не очень броское и не очень внятное для советского зрителя название. Но слово «покой» для авторов, как мне кажется, принципиально. Под ним создатели фильма, думаю, подразумевали способность сохранить честь, внутренний лад, если хотите, нравственную цельность. То, что становится едва ли не самым печальным дефицитом на исходе двадцатого века.

В начале 80-х чехословацкий кинематограф возвестил с радостью и надеждой: «Сегодня пришел новый парень». Так назывался фильм Владимира Дрги, заявивший о появлении нового героя. Молодого человека с твердыми жизненными принципами, ясными намерениями, бескомпромиссным характером.

В конце 80-х чехословацкое кино бьет тревогу о бездуховности молодых, о той разрушительной волне, что деформирует юные души. Таковы парадоксы времени.

Сергей Кудрявцев

# Oliver Stone — The Wall

Рассею недоумение сразу: такое название для рецензии — не ради оригинальности. Можно было бы обыграть не только слово «The Wall» («Стена»), но и фамилию режиссера: по-русски «камень». А в данном случае я намекаю на известный рок-альбом и фильм «Пинк Флойд — Стена», метафорическую, ассоциативную притчу о подавлении личности институтами власти, возводящей непреодолимые барьеры — стены — на пути свободной человеческой индивидуальности. Сочинение композитора Роджера Уотерса и его дальнейших полноправных соавторов по фильму — режиссера Алана Паркера и мультипликатора Джералда Скарфа — оказалось параболой о судьбе поколения, родившегося во время или после войны, бунтовавшего в 60-е годы против устоев лицемерного буржуазного общества и отчуждавшегося от системы благодаря эскейпизму, бегству от действительности.

Помнится, одна из статей польского кинокритика Ежи Плажевского в начале 70-х годов называлась прозорливо: «А если все это кончится мраморным бассейном?». Бунтари возвратились в отчий дом, преклонив колена, как блудные сыновья, легко вписались в прокрустово ложе отвергаемых ими прежде моральных принципов сытого, добропорядочного существования. Неоконсерватизм, зревший в недрах американского общества с середины 70-х годов (почва была подготовлена после двух «грехопадений» — уотергейтского скандала 1973 года и поражения в «грязной войне» во Вьетнаме в 1975 году), к моменту прихода к власти администрации республиканца Рональда Рейгана в 1981 году окончательно сформировался и завладел умами американцев. Они вновь отдались «созданию самих себя», воплощению «великой американской мечты» о превращении простого человека в короля жизни.

Герой фильма «Уолл-стрит» — Бад Фокс, брокер, мелкий агент, занимающийся биржевыми операциями. Он из другого поколения — из тех, кого ныне в Америке называют «яппи»: юношей с дипломами престижных университетов, прагматично смотрящих на жизнь, мечтающих о легкой, быстрой карьере в мире бизнеса. Идеал честолюбивого Бада — крупный банковский делец Гордон Гекко, принадлежащий как раз к тому «бунтовавшему» поколению, сделавший себе громадное состояние на грязных махинациях, не брезгующий ничем ради наживы — гангстер в образе финансового воротилы, хищная акула делового мира (по определению всех, кто его знает, а отнюдь не в соответствии со штампами из советских газет). Гекко — не просто алчный буржуа, он — философ жадности, проповедник почти узаконенного грабежа.

Все западные критики дружно сошлись в комплиментах Майклу Дугласу в роли Гордона Гекко — за нее актер был удостоен премии «Оскар». Это еще один успех в биографии Дугласа-младшего, явно превзошедшего своего отца, Кёрка

---

«Уолл-стрит» («Wall Street»)
**Авторы сценария Стэнли Вайзер и Оливер Стоун. Режиссер Оливер Стоун. Оператор Роберт Ричардсон. Художник Стивен Хендриксон. Композитор Стюарт Коупленд. Производство «20-й век Фокс», США.**

*«Уолл-стрит»*

Дугласа, в предприимчивости и умении строить карьеру. Старый добрый «чемпион», один из «викингов» и славный «Спартак» может показаться лишь неисправимым романтиком, мальчишкой вроде брокера Бада Фокса рядом с «асом кинобизнеса» Майклом Дугласом, способным и на любви к искусству делать большие деньги. Любопытно свидетельство его героя в «Уолл-стрит»: «Иллюзорное становится материальным. Вот именно за это качество я обожаю искусство. Таков капитализм, малыш». Получив «Оскара» за свое продюсерское чутье («Полет над гнездом кукушки»), отдав дань социально направленному, но сенсационно-коммерческому по сути кинематографу («Китайский синдром»), Майкл Дуглас сколотил капитал на приключенческих лентах «Роман с камнем» и «Жемчужина Нила», на мюзикле «Кордебалет». Немалым успехом пользовалась и предшествовавшая фильму «Уолл-стрит» лента «Роковое влечение», где Майкл Дуглас снялся в главной роли.

Я отнюдь не против зрелищных картин. Я уважаю талантливейшего миллионера от американского кино — Стивена Спилберга. Он профессионал высочайшего класса, умеющий привлечь зрителей даже на те фильмы, в которых сам выходит за рамки избранного амплуа «вундеркинда-фантазера». Но отсутствие «суперуспеха» все-таки пугает и Спилберга, и вслед за неожиданными для всех лентами «Цвет лиловый» и «Империя солнца» он возвращается в «наезженную колею» — снимает третью серию о похождениях Индианы Джонса.

Вот эта оглядка на непременный успех, целеустремленность в карьере, умение превратить в бизнес даже искусство — все, что можно назвать «американизмом»,— если не восхищает, то уж точно заставляет удивляться: как это удается вести борьбу за деньги без

лишних эмоций, выпутываться из сложных финансовых затруднений и вновь оказываться наверху? Вспомним для примера прихотливую коммерческую судьбу Копполы, знавшего, в отличие от Спилберга или Дугласа, и победы, и поражения, но не утратившего желания играть в эту безумную «американскую рулетку».

В каком-то смысле Оливер Стоун — тоже игрок-профессионал. Возможно, это свойство унаследовано им генетически, ведь он — сын биржевого брокера (фильм «Уолл-стрит» посвящен отцу Стоуна, но в титрах дублированного варианта эта надпись, естественно, отсутствует. Кстати, сам режиссер появляется на экране в маленькой роли дельца-перекупщика). Но лента «Уолл-стрит» все же не просто удачный пример коммерческого попадания в десятку, использования в кино «козырного» сюжета — истории, происшедшей на нью-йоркской бирже в 1986 году. «Уолл-стрит» выше коммерческой конъюнктуры, это поистине талантливый фильм.

После памятных сцен из «Затмения» Антониони Оливер Стоун предлагает еще один образ биржи как символа хаоса безумного мира. Но прежде всего фильм «Уолл-стрит» интересен как модель «американского образа жизни», своеобразная энциклопедия «американизма» в его лучших и худших проявлениях. Как сколок с идеологии неоконсерватизма, вошедшего уже в плоть и кровь общества, стабилизировавшегося после политических (60-х годов) и экономических (70-х годов) кризисов. Как парафраз на темы судьбы поколения «бунтарей», призывавших к разрушению любых «стен» и спустя двадцать лет воздвигнувших еще более прочные «стены» буржуазного порядка. Укрепивших позиции финансовых бизнесменов с Уолл-стрит — центра деловой Америки, главной «стены» в ее мощном здании-небоскребе, или просто Стены.

Наконец, «Уолл-стрит» — великолепное свидетельство о карьере человека, «сделавшего самого себя», подобно другим выдающимся американцам. Нет, речь не о Гордоне Гекко, «маэстро Гекко Великом» — об Оливере Стоуне, однажды поставившем на себя в игре под названием «жизнь» и упорно поднимавшемся вверх, минуя неудачи и безвестность.

Знал ли студент престижного Йельского университета, что его мальчишеская выходка (отправка добровольцем на флот, а затем на войну во Вьетнам) даст ему возможность пройти нелегкую жизненную школу? Именно сценарий о Вьетнаме, написанный еще в 1976 году, принесет ему славу спустя десять лет, когда Стоуну удастся (после неожиданного успеха политической ленты «Сальвадор») заинтересовать продюсеров постановкой фильма «Взвод». Картина получила четыре премии «Оскар», в том числе за фильм и режиссуру, награду на кинофестивале в Западном Берлине, отлично прошла в прокате, стала для американцев, уже подзабывших «Охотника на оленей», «Возвращение домой» и «Апокалипсис сегодня», новым потрясением, новым переживанием «вьетнамского позора».

Но портрет Оливера Стоуна будет неполным, закономерность и принципиальность появления «Уолл-стрит» непонятной, а суть претензий к этому неординарному режиссеру сомнительной, если не упомянуть, что он, как истинный американец, настоящий кинопрофессионал, не мог не попробовать себя в разных качествах, в различных жанрах. Его неудачные, малоизвестные ленты (триллер «Захват заложников», фантастический фильм «Рука»), более успешные сценарные опыты (криминальная драма «Полуночный экспресс», удостоенная «Оскара» за сценарий, историко-приключенческий фильм «Конан-варвар», гангстерские картины «Лицо со шрамом» и «Год Дракона») доказывают, что Стоун атаковал крепость под названием «Слава» со всех сторон, и с каждым разом его «стрельба по мишеням» становилась более прицельной. Поставив вслед за «Уолл-стрит» камерную пьесу «Радиобеседы»,

он опять не проиграл, создав впечатляющий образ Америки, творящей себе кумиров почти на пустом месте, а потом безжалостно разделывающейся с ними за попытку быть самими собой.

Так или иначе, в картинах, к созданию которых причастен Оливер Стоун — даже в самых остросоциальных,— непроизвольно, не всегда осознанно звучит мотив крайнего индивидуализма, позволяющего выжить и в джунглях Вьетнама, и в «каменных чащах», среди «улиц-стен» Нью-Йорка. Правда, открытое воспевание «культа силы» (как это получилось в трактовке Дж. Милиусом его сценария «Конан-варвар») все же претит Стоуну, верящему более не в физические, а в интеллектуальные, личностные силы человека. Трудно не признать, что, несмотря на аморальную сущность своей деятельности, Гордон Гекко из «Уолл-стрит» является личностью выдающейся. И в юнце Баде Фоксе привлекает смелость уязвленного самолюбия, неожиданная способность бросить гордый вызов «королю биржи». Он готов отправиться на несколько месяцев в тюрьму, но наказать зарвавшегося дельца, сокрушить непобедимого соперника. Типично по-американски!

Кажется, про всех героев Оливера Стоуна можно сказать, что они родились 4 июля (фильм, который Стоун снял сейчас, называется «Родившийся 4 июля»). Впрочем, и сам 43-летний режиссер — из породы «детей 4 июля» — Дня независимости США. Он независим и самостоятелен, как всякий американец. И он всегда «сам за себя», если даже «бог против всех».

Оливер Стоун талантлив, а с таланта все же спрос больше. Поэтому грустно думать, что на обломках разрушенной стены буржуазного лицемерия, жажды наживы, подавления личности, ненавистных честным представителям его поколения, он создает новую стену «американского индивидуализма», служащего прикрытием и для неоконсервативных тенденций. Вот что тревожит, когда смотришь «Уолл-стрит».

Англичанин Алан Паркер заканчивал свой фильм «Пинк Флойд — Стена» хотя бы знаком вопроса, недоуменным стоп-кадром мальчика на развалинах стены. А если верить психологическому тесту, по которому стена есть образ смерти, лучше ее не бояться и не пытаться разрушить — нужно всего лишь обойти и как ни в чем не бывало двинуться дальше.

# Анкета кинокритиков «ИК»

| Фильмы январского репертуара | В. Гульченко | Л. Донец | Т. Иенсен | Л. Карахан | Е. Левин | Н. Сиривля | Е. Стишова | М. Сулькин | П. Шепотинник | К. Щербаков |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| АЙЛАМПА — МИР НА КРУГАХ СВОИХ<br>Киргизфильм | | 3 | 2,5 | 2,5 | | 3 | | 2,5 | 2 | |
| ЗАПАДНЯ<br>Молдова-филм | 2,5 | 3 | 2 | 2 | | 2 | 2,5 | 2 | 2 | |
| ЛИЧНОЕ ДЕЛО АННЫ АХМАТОВОЙ<br>Ленфильм | | 3 | 4,5 | 4,5 | 5 | 4 | 5 | 3,5 | 3,5 | 4,5 |
| НАВАЖДЕНИЕ<br>Мосфильм | 2 | | 2 | 2 | | 2 | 2 | 2 | 1,5 | |
| НЕ ПОМНЮ ЛИЦА ТВОЕГО<br>Литовская киностудия | | 4 | 3,5 | 3,5 | | 3 | 3,5 | 4 | 3,5 | 4 |
| НЕЧИСТАЯ СИЛА<br>Ленфильм | 2 | 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2,5 | 2 | 2 |
| СТО СОЛДАТ И ДВЕ ДЕВУШКИ<br>Ленфильм | | 3,5 | 3 | 3,5 | 3 | | 3,5 | 3 | 3,5 | 3,5 |
| СУЛТАН БЕЙБАРС<br>Казахфильм | 4 | | 4 | 4 | 4 | 4 | 4,5 | 4 | 4 | 4 |
| ИНТЕРДЕВОЧКА<br>Мосфильм | 3,5 | 3 | 4 | 4 | 1 | 3 | 3,5 | 3,5 | 3,5 | 4 |
| В ОТВЕТЕ ЛЬ ЗРЯЧИЙ ЗА СЛЕПЦА...<br>Мосфильм | | 3 | | | | | 3,5 | 3,5 | 3,5 | 4 |
| КНЯЗЬ УДАЧА АНДРЕЕВИЧ<br>Киностудия им. М. Горького | 2 | 2 | 3 | | 1 | | 2 | | | 2,5 |
| ЧП РАЙОННОГО МАСШТАБА<br>Ленфильм | 3 | 4 | 4 | 4 | 2 | 4 | 3,5 | 3,5 | 2,5 | 4 |

**Новая рубрика журнала предполагает знакомство читателей с отечественным и зарубежным культурным наследием, вбирающим в себя открытия, наблюдения, мысли теоретиков и практиков в области философии, психологии, этики, эстетики. В нынешнем году, в частности, будут опубликованы работы Н. Бердяева, Д. Андреева, З. Фрейда, П. Флоренского и других авторов прошлого и настоящего времени.**

## Николай Бердяев

# Судьба России

*Один из выдающихся русских философов XX века Николай Александрович Бердяев, открывая новую рубрику, дебютирует в качестве автора журнала «Искусство кино». Радуясь вместе с вами, уважаемый читатель, этому естественному в эпоху гласности (говоря языком кинематографа — в эпоху перехода от «великой немоты» к звуку) событию, я хотел бы предварить чтение несколькими замечаниями.*

*Нет нужды толковать и «переводить» публикуемые ниже тексты Бердяева «для сегодня». Написанные более шестидесяти лет назад, они покажутся (не сомневаюсь!) созданными лишь вчера с прицелом на послезавтра. Поэтому я вижу смысл этого предисловия не в «актуализации» бердяевской мысли, а в ее «анахронизации», в погружении ее в «большой» исторический контекст участия России в первой мировой войне и в, так сказать, «малый» контекст философии самого Бердяева, как она сложилась в ту же эпоху.*

*Для сиюминутного «потребления» текстов Бердяева как злободневной публицистики весь этот разговор, конечно, раздражающе излишен. Но я надеюсь, что кого-то увлечет перспектива сквозь «злобу» дня сегодняшнего вглядеться в «злобу» дней ушедших...*

*Итак, 1914 год. В феврале сорокалетний Бердяев завершает свой первый философский шедевр — «Смысл творчества». Создана грандиозная конструкция «космического» персонализма, позволяющая ему осмысливать и провидеть движение событийности во всех горизонтах бытия. Смысл эпохи для него — тотальный кризис всех сфер человеческого существования, томление символизирующей бытие культуры по непосредственному бытию и — невозможность прорыва к нему в нормальной логике человеческого «прогресса». 15 лет назад Бердяев-марксист мог бы говорить о кануне «социалистической революции». Сегодня же он говорит о «космическом перевале» человечества.*

*На этом перевале у России — особое призвание. Страна, органически не способная к «среднему», «буржуазному» пути, пути собственно культуры, страна не возможных более нигде бытийных антиномий, она-то и есть разрешительница вселенского кризиса. Ибо ее миссия — стать Востоко-Западом, совместить и преодолеть полярности внутри христианского мира и мира вообще. Пройти все же срединным путем культуры, но не потерять себя, не утратить тот взгляд «с точки зрения вечности», ту «неотмирность», которая и спасет мир.*

*Важно не поторопиться с зачислением Бердяева в философские урапатриоты. Его оптимистический профетизм и трагичен, и предельно самокритичен. Мессианская призванность России — не поза самолюбования, а повод к беспощадному (в традиции П. Я. Чаадаева) ауто-психоанализу. Женственная, неоформленная, мучимая вечным соблазном хаотического небытия «душа» России нуждается в радикальной терапии, в просветлении мужским началом светоносного Логоса, в ясном зеркале Духа. И всю войну Бердяев пристально всматривается в двоящийся, «ангельско-звериный» лик России, печатая свои пневматологические наблюдения в качестве публицистики на страницах «Биржевых ведомостей».*

*Так собирается книга «Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности», в состав которой входят помещенные ниже статьи.*

*Но, поистине, и книги имеют свою «судьбу»! Издал он «Судьбу России» в 1918 году, когда к мессианскому профетизму примешалось «много горького пессимизма и острой печали», когда увиделось ясно, что «Великой России уже нет» и что «нельзя было расшатывать исторические основы русского государства во время страшной мировой войны». Казалось бы — грош цена прежним пророчествам перед лицом великой катастрофы! Но для философа данный феноменальный план — лишь одно из возможных проявлений космической бытийности. А «идея России остается истинной... Россия, как Божья мысль, осталась великой, в ней есть неистребимое онтологическое ядро...»*

*И все-таки что же заставило Бердяева издать свою книгу, обращаясь к тому, кого «уже нет»? Неужто «Божьей мысли» шлет он свои размышления, например, о пагубности удушающего централизма, о фетишизме слов, о личностном — а отнюдь не формально-количественном — принципе демократии? У меня такое ощущение, что сделано это было по библейскому слову, когда некто «сверх надежды, поверил с надеждою» — адресуясь к невозможным: к нам...*

*Леонид Поляков*

## Демократия и личность

### I

У нас мало сейчас размышляют об основах общественности. Сознание наше направлено на элементарные нужды, и нужды эти закрывают более далекие перспективы. Но нам предстоит перестройка нашей общественной жизни, и к ней мы должны быть идейно готовы. Наше общественное движение бедно идеями, и слишком многое принимается в нем, как само собой разумеющееся. В широких кругах русской интеллигенции и русского передового общества демократические идеи и идеологии принимались как само собой разумеющаяся правда. Идея демократии никогда не представлялась во всей своей сложности, никогда не бралась критически. Зло и неправда нашей общественной и государственной жизни делали нашу мысль элементарной и упрощенной. И все противоположное нашей гнетущей действительности представлялось уже благом и светом. Всякая слишком сложная общественная мысль казалась непонятной, неуместной и бралась под подозрение. У нас любят только простые и прямолинейные решения. На Западе проблема демократии в ее отношении к проблеме личности давно уже ставится очень сложно. Жизненный исторический процесс привел на Западе к этой сложности, он многое сделал проблематическим. Там были испытаны многие политические формы, и в политической мысли ощутилась исчерпанность. Мы же, русские, жили в великом принуждении и слишком мало еще испытали в сфере политического строительства. В мысли пережили мы самые крайние политические и социальные учения, и временами казалось нам, что мы прошли уже и через анархизм. Но эти крайние политические и социальные учения в России всегда мыслились упрощенно и элементарно. Такая элементарность и упрощенность были и в нашем принятии идеи демократии. Для многих русских людей, привыкших к гнету и несправедливости, демократия представлялась чем-то определенным и простым,— она должна принести великие блага, должна освободить личность. Во имя некоторой бесспорной правды демократии, идущей на смену нашей искон-

ной неправды, мы готовы были забыть, что религия демократии, как она была провозглашена Руссо и как была осуществляема Робеспьером, не только не освобождает личности и не утверждает ее неотъемлемых прав, но совершенно подавляет личность и не хочет знать ее автономного бытия. Государственный абсолютизм в демократиях так же возможен, как в самых крайних монархиях. Народовластие так же может лишить личность ее неотъемлемых прав, как и единовластие. Такова буржуазная демократия с ее формальным абсолютизмом принципа народовластия. Но и социальная демократия Маркса также мало освобождает личность и также не считается с ее автономным бытием. На одном съезде социал-демократов было высказано мнение, что пролетариат может лишить личность ее, казалось бы, неотъемлемых прав, например, права свободы мысли, если это будет в существенных интересах пролетариата. В этом случае пролетариат мыслим как некий абсолют, которому все должно быть принесено в жертву. Повсюду встречаем мы наследие абсолютизма, государственного и общественного, он жив не только тогда, когда царствует один, но и тогда, когда царствует большинство. Инстинкты и навыки абсолютизма перешли и в демократию, они господствовали во всех самых демократических революциях. На Западе давно уже беспокоит вопрос о гарантии прав меньшинства и прав личности по отношению к абсолютным притязаниям демократии, не ограничивающей себя абсолютными ценностями личного духа. Формальный абсолютизм демократической идеи не может быть нами принят, он должен быть ограничен другими идеями. Количественная масса не может безраздельно господствовать над судьбой качественных индивидуальностей, судьбой личности и судьбой нации. Воля народа должна быть воспитана в исключительном уважении к качествам индивидуальным, к бесконечной природе человеческого духа. Воля народа не может быть принята формально бессодержательно, как утверждение абсолютного права народной воли, воли большинства, воли массового количества господствовать в каком угодно направлении, чего угодно хотеть, что угодно давать и отнимать. В демократии есть своя правда утверждения свободной человеческой стихии, имманентной власти самого человека и человечества. Но демократия должна быть одухотворена, связана с духовными ценностями и целями.

## II

Идея демократии была осознана и сформулирована в такую историческую эпоху, когда религиозное и философское сознание передовых слоев европейского человечества было выброшено на поверхность и оторвано от глубины, от духовных истоков человека. Человек был поставлен в зависимость от внешней общественности. Общественность же была оторвана от души человеческой, от духовной жизни личности и от души мировой, от жизни космической. Человек был признан внешне общественным существом, целиком определяемым общественной средой. Но так как человеческая общественность была изолирована от мирового целого, от жизни космической и очень преувеличено было самостоятельное значение общественности, то образовался рационалистический утопизм с его верой в совершенное, до конца рациональное устроение общественной жизни, независимое от духовных основ жизни человека и мира. Духовно-религиозную почву имела не демократия, а декларация прав человека и гражданина, которая родилась из утверждения религиозной свободы совести в общинах реформации. Но декларация прав человека и гражданина на практике, в демократических революциях, в массовых общественных движениях очень мало проводилась в жизнь и вытеснялась утилитарно-общественными интересами. В России рецепция идей

демократии произошла на почве позитивистической и материалистической настроенности и сознания и была оторвана от идеалистической идеи прав человека и гражданина. Пафос социального равенства всегда подавлял у нас пафос свободы личности. Утверждение же прав личности духовно и морально не связывалось с утверждением обязанностей личности и ответственности личности. Торжествовала безответственная теория социальной среды, порождающая лишь претензии. Личность не признавалась ответственным творцом общественной жизни. Новая жизнь ожидалась исключительно от изменений социальной среды, от внешней общественности, а не от творческих изменений в личности, не от духовного перерождения народа, его воли, его сознания. Народный и личный характер совсем не принимается в расчет в наших демократических социальных учениях.

Идея демократии в той прямолинейной и упрощенной форме, в которой она была у нас принята, породила целый ряд нравственных последствий. Отвлеченно - демократическая общественная идеология сняла ответственность с личности, с духа человеческого, а потому и лишила личность автономии и неотъемлемых прав. Только ответственный — свободен и только свободный — ответствен. В наших же демократических социальных идеологиях и вся ответственность, и вся свобода переложены на количественную механику масс. Прямолинейная демократическая метафизика как будто бы не требует перевоспитания личного и национального, выработки характера, дисциплины воли личной и общественной, внутренней духовной работы. На этой почве вырабатывалась мораль притязаний, обращенных к общественной среде, мораль ожиданий, что всякое богатство жизни придет извне. Вся жизнь оказывалась ориентированной внешне, а не внутренне. Такого типа демократическая метафизика придает большее значение взвинчиванию масс, агитации, внешним выступлениям без внутреннего, существенного изменения человеческого материала общественности. Так создаются призрачные и совершенно внешние общественные изменения. Это — точка зрения использования, ни на что не смотрящая по существу. Важно не человеческое развитие рабочих или крестьян, не повышение их человеческого достоинства и качественности, не рост их силы, которая всегда ведь есть духовная сила, а постановка их в такие условия, при которых неизбежны те или иные их выступления, утилитарно нужные. Это и есть путь морального вырождения демократии. И он дал уже свои печальные плоды. Я все время имею в виду не демократические программные требования и задания, которые заключают в себе некую правду и справедливость, а тот дух отвлеченной демократии, ту особую общественную метафизику и мораль, в которой преобладает внешнее над внутренним, агитация над воспитанием, притязательность над ответственностью, количества над качествами, уравнительная механика масс над творчеством свободного духа.

## III

Отвлеченная, ничем не ограниченная демократия легко вступает во вражду с духом человеческим, с духовной природой личности. И этому духу отвлеченно-формальной демократии, всегда обращенному к внешнему, должен быть решительно противопоставлен иной дух, истинный дух человека и человечества, дух личности и дух народа. Этот дух, совсем не противоположный правде демократических программ, прежде всего требует личного и общественного перевоспитания, внутренней работы воли и сознания, он ставит судьбу общественности в зависимость от внутренней жизни человеческой личности, нации, человечества, космоса. Дух этот стремится к истинному соединению людей, а не к механическому лишь их сцеплению. Соцальное творчество предполагает творческий дух,

оно невозможно без творческого субъекта. Крайняя демократическая метафизика принуждена отрицать творческий дух, она ждет всего от механики количеств, от внешних количественных перераспределений, в ней нет признания индивидуальной качественности. На этом пути отрицается огромное значение духовного подбора личностей, личных качеств и призваний, личной годности, не возлагается на личность вся огромная ответственность за судьбу общественности. Наоборот, на внешнюю общественность, на социальную среду целиком возлагается ответственность за судьбу личности, за ее годность или негодность. Но истинное народное самоуправление, как выявление организованной человеческой энергии, как обнаружение народного характера, предполагает самодисциплину и самовоспитание личности и народа, закал воли. Истинное народное самоуправление должно возложить ответственность за судьбу общественности на человека и его силу, на народ. Но народ не есть механическая бесформенная масса, народ есть некий организм, обладающий характером, дисциплиной сознания и дисциплиной воли, знающий, чего он хочет. Демократия, как ценность, есть уже образовавшийся народный характер, выработанная личность, способная обнаружить себя в национальной жизни. Демократия есть организованная и обнаружившаяся вовне потенция человеческой природы народа, его достигнутая способность к самоуправлению, к властвованию. Властвовать может лишь тот, кто властвует над собой. Потери личного и национального самообладания, расковывание хаоса не только не уготовляют демократии, но делают ее невозможной,— это всегда путь к деспотизму. Задача образования демократии есть задача образования национального характера. Образование же национального характера предполагает образование личного характера. Общественное сознание, общественная воля должны быть направлены на выработку закала личности. Вот этой направленности у нас и нет. Демократию слишком часто понимают навыворот — не ставят ее в зависимость от внутренней способности к самоуправлению, от характера народа и личности. И это — реальная опасность для нашего будущего. Русский народ должен перейти к истинному самоуправлению. Но этот переход зависит от качества человеческого материала, от способности к самоуправлению всех нас. Это требует исключительного уважения к человеку, к личности, к ее правам, к ее духовно самоуправляющейся природе. Никакими искусственными взвинчиваниями нельзя создать способности к самоуправлению. Разъяренная толпа, одержимая корыстными и злобными инстинктами, не способна управлять ни собой, ни другими. Толпа, масса не есть демократия. Демократия есть уже превращение хаотического количества в некоторое самодисциплинированное качество. Прежде всего человек, как и народ, должен стать господином самого себя. Недостатки русской демократии унаследованы от нашего рабства, и они должны исправляться в практике самоуправления.

Такое выдвигание личного, качественного, духовно-творческого начала как основоположного в общественной жизни всего менее есть индивидуализм. Через внутреннюю работу личности и нации, через выработку качеств характера утверждается духовная социальность. Речь идет все время не только о душе человека, личности, но также и о душе общества и душе нации, с которыми демократическая механика так мало считается. Отвлеченный демократизм всегда есть формализм, он не хочет знать содержания народной воли, народного сердца, народной мысли, ему важно лишь формальное народовластие. Но содержание народной воли есть уже внутреннее, уже духовное содержание, известная направленность духа. И демократическому формализму необходимо противопоставить определенное содержание народной воли и народного сознания, определенную их одухотворенность. Тогда лишь правда демократии, правда человеческого самоуправления соеди-

нится с правдой духа, с духовными ценностями личности и народа. К этому мы должны готовиться всеми силами, чтобы не повторять старых ошибок, не попадать в какой-то безвыходный магический круг, вечно порождающий реакции. Демократия не может быть в принципе, в идее ограничена сословными и классовыми привилегиями, внешне общественными аристократиями, но она должна быть ограничена правами бесконечной духовной природы человеческой личности и нации, ограничена истинным подбором качеств. Дух нации глубже демократии и должен направлять ее.

Власть не может принадлежать всем, не может быть механически равной. Власть должна принадлежать лучшим, избранным личностям, на которые возлагается великая ответственность и которые возлагают на себя великие обязанности. Но эта власть лучших должна быть порождена из самых недр народной жизни, должна быть имманентна народу, его собственной потенцией, а не чем-то навязанным ему извне, поставленным над ним. Сила демократии не может быть абсолютной, неограниченной властью, она ограничивается ею самой выдвинутыми качествами. Идее демократии нужно противопоставить идею самоуправляющейся нации.

## Слова и реальности в общественной жизни

### I

Слова имеют огромную власть над нашей жизнью, власть магическую. Мы заколдованы словами и в значительной степени живем в их царстве. Слова действуют как самостоятельные силы, независимые от их содержания. Мы привыкли произносить слова и слушать слова, не отдавая себе отчета в их реальном содержании и их реальном весе. Мы принимаем слова на веру и оказываем им безграничный кредит. Сейчас я предлагаю говорить исключительно о роли слов в общественной жизни. А в общественной жизни условная, но ставшая привычной фразеология приобретает иногда власть почти абсолютную. Ярлыки-слова — самостоятельная общественная сила. Слова сами по себе воодушевляют и убивают. Кажется, Теккерей сказал: «Мужчин убивают дела, а женщин — слова». Но и мужчины очень походят на женщин,— и их убивают слова. За словами идут массы. Всякая агитация в значительной степени основана на власти слов, на гипнозе слов. Привычная фразеология скрепляется с инстинктами масс. Для одной массы нужно употреблять «левую» фразеологию, для другой — «правую» фразеологию. Демагоги хорошо знают, какие слова нужно употреблять. Общественная жизнь отяжелевает от рутины слов. Как много значат и как сильно действуют слова «левый», «правый», «радикальный», «реакционный» и пр., и пр. Мы загипнотизированы этими словами и почти не можем общественно мыслить вне этих ярлыков. А ведь реальный вес этих слов невелик, и реальное их содержание все более и более выветривается. В общественном словоупотреблении царит номинализм, а не реализм. Я слышу, как говорят: это очень «радикальный» человек, подавайте за него голос. А этот «радикальный» человек — адвокат, зарабатывающий 20 000 рублей в год, ни во что не верящий и ничему не придающий цены, за радикальной фразеологией скрывающий полнейшее общественное равнодушие и безответственность. Личная пригодность человека для общественного дела отступает на второй план перед условной и рутинной фразеологией. Качества личности вообще у нас мало ценятся и не ими определяется роль в общественной жизни.

Поэтому у нас так много совершенно ложных общественных репутаций, много имен, созданных властью слов, а не реальностей. Инерция слов и условностей мешает разглядеть настоящие характеры. В общественной жизни совсем почти не происходит естественного подбора личных характеров. А в жизни государственной явно происходит подбор характеров негодных и недоброкачественных. При помощи условной фразеологии у нас легко превращают людей глубоко идейных, с нравственным закалом характера, чуть ли не в подлецов, а людей, лишенных всяких идей и всякого нравственного закала, высоко возносят. Более всего не терпят людей самостоятельной и оригинальной мысли, не вмещающихся ни в какие привычные рутинные категории. У нас часто убивают людей посредством приклеивания ярлыков «реакционер», «консерватор», «оппортунист» и т. п., хотя, может быть, за этим скрывается более сложное и оригинальное явление, неопределимое обычными категориями. В другом лагере убивают при помощи слов противоположных. И все боятся слов и ярлыков.

Огромная масса людей живет не реальностями и не существенностями, а внешними покровами вещей, видит лишь одежду и по одежде всякого встречает. Широкие слои русского интеллигентного общества особенно как-то живут фикциями слов и иллюзиями покровов. Власть инерции поистине ужасна. Если велика власть инерции и привычных, заученных категорий в обывательских кругах, то там это понятно и простительно. Но интеллигенция претендует быть носительницей мысли и сознания, и ей труднее простить эту леность и вялость мысли, это рабство у привычного, навязанного, внешнего. Трудно жить реальностями. Для этого нужны самостоятельная работа духа, самостоятельный опыт, самостоятельная мысль. Легче жить фикциями, словами и покровами вещей. Огромная масса людей принимает на веру слова и категории, выработанные другими, вампирически живет чужим опытом. Никакой собственный реальный опыт уже не связывается со словами, которые, однако, определяют все оценки жизни. Слова были реально содержательны для тех, у кого были свой опыт и своя мысль, своя духовная жизнь. Но эти же слова стали номинальными и бессодержательными для тех, которые живут по инерции, по привычке и подражательности. Так бывает и в жизни религиозной, где слишком многие питаются чужим опытом и живут чисто словесной догматикой, и в жизни общественной, где заученные партийные лозунги, формулы и слова повторяются без всякого самостоятельного акта воли и мысли. На этой почве вырабатывается политический формализм, не желающий знать реального содержания человеческой жизни. В общественной жизни все ведь — в силе, в энергии духа, в характере людей и обществе, в их воле, в их творческой мысли, а не в отвлеченных принципах, формулах и словах, которым грош цена. Самое ведь важное и существенное — люди, живые души, клетки общественной ткани, а не внешние формы, за которыми может быть скрыто какое угодно содержание или полное отсутствие всякого содержания. Демократическая республика, в которой все построено на прекрасных формулах и словах, может быть самым отчаянным рабством и насилием. Это давно уже обнаружено горьким опытом жизни европейского человечества, который должен был бы научить нас недоверию к чисто внешним формам и к прекрасной фразеологии равенства, братства и свободы. Столь же формальным, столь же номинальным может оказаться и любой социалистический строй. Вот почему необходимо устремить свою волю к существенной свободе, к перерождению клеток общества, к осуществлению ценностей более высокой жизни изнутри. Этот внутренний процесс неизбежно приводит к внешнему изменению общественного строя и общественной системы, но всегда в соответствии с реальным содержанием и направлением народной воли.

## II

Многие думают, что главная беда России в том, что русское общество недостаточно либерально или радикально, и ждут многого от поворота нашего общества влево в традиционном смысле этого слова. И в этом мнении сказывается фатальная для нас власть слов и формальных понятий. Наше общество — либеральное и левое, но этот либерализм и эта левость — бессильны и выражаются по преимуществу в оппозиционной настроенности или негодовании. Главная беда России — не в недостатке левости, которая может возрастать без всяких существенных изменений для русской общественности, а в плохой общественной клетке, в недостатке настоящих людей, которых история могла бы призвать для реального, подлинно радикального преобразования России, в слабости русской воли, в недостатке общественного самовоспитания и самодисциплины. Русскому обществу недостает характера, способности определяться изнутри. Русского человека слишком легко заедает «среда», и он слишком подвержен эмоциональным реакциям на все внешнее. «Радикалы» и «левые» могут быть совершенно негодным материалом для новой, возрожденной России. Не следует поддаваться иллюзиям словосочетаний. Важно и существенно, каков сам человек и каков народ, а не каковы его словесные лозунги и отвлеченные политические понятия.

Так, например, наши «правые» были плохим материалом для истинного консерватизма. Они всегда были скорее разрушителями, чем охранителями каких-либо ценностей. Патриотическая, национальная и государственная фразеология правых — слова, слова и слова. Наши правые круги лишены истинного государственного и национального сознания. Такое сознание можно встретить у отдельных лиц, но не у общественных слоев и групп. Полное отсутствие настоящего консерватизма — фатальная особенность России. «Правая» Россия начала уже разлагаться, когда «левая» Россия еще не вполне созрела. Все приходит у нас слишком поздно. И мы слишком долго находимся в переходном состоянии, в каком-то междуцарствии.

России нужна прежде всего радикальная моральная реформа, религиозное возрождение самих истоков жизни. Но, увы, и религиозное возрождение может быть номинальным и формальным. Велика власть слов и в религиозной жизни. Ярлыки — «православный», «сектант», «христианин нового сознания» и пр. приобрели несоответствующее их реальному весу значение. «Православный» номинализм давно уже отравляет религиозную жизнь в России. Религиозная фразеология правых кругов давно уже выродилась в отвратительное лицемерие и ханжество. Но не поможет нам и утверждение какого-нибудь «левого» религиозного сознания, применяемого к общественности извне и формально. В глубине клеток народной жизни должно произойти перерождение, идущее изнутри, и я верю, что оно происходит, что русский народ духовно жив и что ему предстоит великое будущее. Смутная эпоха пройдет. Пора сбросить внешние покровы и обнаружить истинную сущность вещей, истинные реальности. Величайшая наша моральная задача — переход от фикций к реальностям, преодоление гипноза слов. Бесстрашие перед словами — великая добродетель. Положительной стороной этого бесстрашия всегда бывает любовь к правде. Пафос правдолюбия — великий пафос народа. А вокруг наших слов, формул и понятий, правых, левых и средних, накопилось слишком много условной лжи и гнили. Поистине, одну великую революцию предстоит нам совершить, революцию свержения ложных и лживых, пустых и выветрившихся слов, формул и понятий. Нужно перестать бояться ярлыков, которые так любят наклеивать, чтобы словесно ими возвеличивать или унижать людей. Нужно прозревать за словами реальности. А настоящее прозрение есть также презрение ко многому, ничтожному и несущему. Так должно совершиться воспитание

самостоятельности общественного характера, созревание самостоятельной общественной мысли.

## III

Трагедия войны дает перевес делам над словами — она выявляет реальности и низвергает фикции. Так, правая бюрократия со своей национально-государственной фразеологией явно жила фикциями и пустыми словами. Это обнаружено. Ложь низвергнута. Теперь уже яснее становится, кто действительно патриот, кто любит свою родину и готов служить ей. Слова националистов взвешены на весах истории. В прошлую зиму у нас начало было распространяться лжепатриотическое настроение, не допускавшее в России самокритики, настроение безответственное и приводившее к самохвальству. У одних оно выражалось в реставрации религиозно-славянофильской фразеологии, более возвышенной, у других — фразеологии государственно-националистической, менее возвышенной. Но эти настроения были сметены событиями. В это лето начался подлинный, здоровый патриотический подъем, возросло чувство общественной ответственности, которое всегда предполагает самокритику. Словам и фикциям противопоставлены реальности. Нездоровый патриотизм, боявшийся правды и выражавшийся в словесной идеализации того, что есть, заменяется здоровым патриотизмом, глядящим бесстрашно в глаза самой горькой правде, выражающимся в служении тому, что должно быть. И дышать стало легче, хотя события мрачны и тяжелы. Можно говорить правду и призывать к делам правды. В той удушливой атмосфере, которая одно время образовалась, могли раздаваться лишь лживые слова, расцветали лишь фиктивные идеологии.

Для низвержения фиктивной власти слов нужна свобода слова. В атмосфере несвободы процветают пустые слова, и они неопровержимы. Слово само по себе божественно, и божественный смысл слов может быть выявлен лишь в атмосфере свободы, реализм слов в борьбе побеждает номинализм слов. Несвобода питает пустую фразеологию «левую» и пустую фразеологию «правую». Реальности, стоящие за словами, не могут быть выявлены. Совершенная свобода слова есть единственная реальная борьба с злоупотреблением словами, с вырождением слов. Только в свободе правда слов победит ложь слов, реализм победит номинализм. Свобода слов ведет к естественному подбору слов, к выживанию слов жизненных и подлинных. Лживые и пустые слова будут продолжать звучать, но они не будут иметь того ореола, который создается для них атмосферой гнета и придавленности.

Сделайте слово более властным, и прекратится власть слов над общественной жизнью: слова-реальности победят слова-фикции. Свобода ведет к ответственности. Несвобода все делает безответственным. Восстановление смысла слов, правдивого, реального и полновесного употребления слов ведет к тому сознанию, что общество наше должно не переодеться хотя бы в самый радикальный костюм, не покровы переменить, а действительно переродиться, изменить ткань свою. Власть слова была властью внешнего. А мы должны обратиться к внутреннему. Вся жизнь должна начать определяться изнутри, а не извне, из глубины воли, а не из поверхностной среды.

Публикацию подготовил *И. П. Хабаров*

Е. Левин

# Пять дней в 49-м

## «Все выше, и выше, и выше...»

На 24 февраля 1949 года было назначено собрание актива работников художественной кинематографии. Актив шел в Дом кино, как в пыточную камеру, из которой многих могли отправить по этапу в прямом смысле этих страшных слов, опять, как и в 30-е годы, вошедших в повседневный обиход. Никого не обманывала мирная повестка дня: «Итоги 1948 года и ближайшие задачи советской кинематографии». Ибо огромная (занявшая половину третьей полосы) редакционная статья «Правды» «Об одной антипатриотической группе театральных критиков» не оставляла никаких сомнений: театр — только начало, грозовая туча заволакивает весь небосвод. В конце статьи было ясно сказано: «Наша критика должна помнить, что она призвана поддерживать передовые, патриотические тенденции в литературе и искусстве, неустанно пропагандировать лучшее, что ими создано, смело, принципиально разоблачать имеющиеся недостатки, воспитывать писателей, художников в духе советского патриотизма»[1]. Не было тогда ни одного простака, который не понимал бы, что антипатриотическим можно объявить любое независимое суждение, всякую кому-либо не угодную оценку.

Министр кинематографии И. Г. Большаков начал свой долгий (сорок три страницы машинописи) доклад энергично, по-деловому (ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 2299; стенограмма не правлена, все выступления публикуются без редактуры, по современной пунктуации, купюры обозначены квадратными скобками).

«Товарищи! Истекший 1948 год был годом подъема советской кинематографии. Исторические решения Центрального Комитета партии по вопросам литературы и искусства[2] явились великой организующей и направляющей силой нашего искусства, обеспечивающей ему новый расцвет. [...]

В 1948 году центральной темой наших кинопроизведений были современные темы. Наибольших удач мастера кино добились именно в разработке и решении этих тем. Огромным и заслуженным успехом у советских зрителей пользовались фильмы, в которых показывалась жизнь и труд советских людей, их борьба за новые коммунистические идеалы. К ним относятся в первую очередь такие фильмы, как «Молодая гвардия» по роману Фадеева в постановке Герасимова, «Повесть о настоящем человеке» по одноименной повести Полевого в постановке Столпера, «Третий удар» по сценарию Первенцева в постановке Савченко, «Далекая невеста» по сценарию Шкловского, Помещикова и Рожкова в постановке Иванова-Баркова, «Мичурин» в постановке Довженко, «Суд чести» по сценарию Штейна в постановке Роома. Все эти фильмы, несмотря на их тематические и жанровые различия, отличаются своим глубоким идейным содержанием, большевистской партийностью, жизненной правдивостью и яркой художественной формой. [...]

Советская кинематография в 1948 году сделала первые успехи в становлении нового очень важного жанра — художественно-документальных фильмов. Об этом свидетельствует создание двух крупных фильмов — «Третий удар» и «Сталинградская битва».

Отличительной особенностью этого жанра является его эпическая документальность.

Эти фильмы являются первыми крупными произведениями советского киноискусства, в которых величественно и с максимальным приближением

[1] «Правда», 28 января 1949 года.

[2] Имеются в виду постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград», об опере «Великая дружба», о фильме «Большая жизнь» (вторая серия).

к действительности воспроизведены величайшие в истории человечества военные битвы, увенчавшие немеркнущей славой советский народ, его армию и величайшего полководца нашего времени Великого Сталина.

Создание этих фильмов было большим экзаменом для всей советской кинематографии, ибо по своим масштабам эти картины до сего времени *не имели ничего равного ни в мировой, ни в советской кинематографии* (здесь и далее в цитируемых текстах курсив мой.— *Е. Л.*).

Огромная заслуга в деле создания этих картин принадлежит режиссерам, операторам, художникам, артистам, а также инженерно-техническим работникам и рабочим Киевской студии и студии «Мосфильм».

Используя имеющийся опыт в создании художественно-документальных картин, мы сейчас задались целью поставить еще более сложную по своим масштабам двухсерийную цветную картину о завершающем этапе Великой Отечественной войны, о военно-политическом разгроме фашистской Германии — фильм «Падение Берлина» по сценарию Павленко и Чиаурели.

Крупным успехом явились для советской кинематографии фильмы о Мичурине и Павлове. Товарищ Довженко мужественно и честно, так, как это подобает советскому художнику, воспринял партийную критику первого варианта своего фильма. И с большим рвением и присущим ему упорством и настойчивостью взялся за исправление допущенных им ошибок.

В этом большую помощь оказали ему Художественный совет Министерства кинематографии и наши крупнейшие ученые-мичуринцы — академик Лысенко, профессор Столетов.

Фильм после исправления приобрел совершенно иное идейно-художественное звучание. Сейчас в фильме перед нами предстал во всем своем исполинском росте великий преобразователь природы, основоположник нового материалистического направления в биологии, величайший ученый нашего века Иван Васильевич (так в стенограмме.— *Е. Л.*) Мичурин. Не с меньшим мастерством удалось и товарищам Папаве и Рошалю создать такой же колоритный образ и другого выдающегося ученого нашего века И. П. Павлова. Мы можем с полным правом сказать, что оба эти фильма являются новым этапом, новым крупным успехом в жанре советского биографического фильма.

Большой удачей 1948 года явился и фильм «Суд чести» режиссера А. Роома. Это был наш первый фильм, который в яркой и убедительной форме разоблачает один из опаснейших и вредных пережитков капитализма в сознании некоторой части нашей интеллигенции — низкопоклонство перед буржуазной, реакционной наукой и иностранщиной. Фильм глубоко и убедительно доносит до зрителя свои очень важные политические идеи, и в этом, несомненно, большая заслуга режиссера А. Роома и сценариста Штейна.

Что касается комедийного жанра, то в качестве отрадного явления следует отметить веселую и содержательную комедию «Далекая невеста» сценаристов Шкловского, Помещикова и Рожкова в постановке режиссера Иванова-Баркова. Основным достоинством этой комедии является ее ярко выраженный национальный колорит и правдиво переданная идея дружбы народов Советского Союза».

Здесь все важно — и оценки, и лексика, и слог.

Оценки тверды, однозначны и окончательны. В один ряд выстроены разные по художественным достоинствам фильмы, и это не просто мнение министра или даже самого вождя. Перед нами не только квалификационный, но установочный документ: он предписывает основное — критерии оценки. Его принцип — отсутствие художественных и нравственных критериев. И принцип этот нормативен, прозрачен, недвусмыслен.

Если «Молодая гвардия» и «Мичурин», при всех их недостатках, соседствовали с «Далекой невестой» (вспомним вполне заслуженное уничижительное упоминание об этой заурядной ленте, увы, связанной с именем Шкловского, в «Рабочих тетрадях»[3] Козинцева), а искренняя и честная «Повесть о настоящем человеке» — с «Судом чести», поспешной и угодливой конъюнктурной поделкой, то всем был ясен продуманный норматив и его всеобщий характер: критике надлежало, даже в мыслях не допуская отклонений и тем более противоречий, руководствоваться им всегда, а фильмопроизводству и труженикам экрана — делать прямые практические выводы из опыта продукции «года подъема советской кинематографии».

Если «Третий удар» и «Сталинградская битва» объявлены произведениями новаторскими и составившими эпоху в развитии мирового кино, если беззастенчивая лесть и неполная правда в ленте В. Петрова (Игорю Андреевичу Савченко удалось поставить наименее культовую из официозных картин тех лет) названы «эпическим документализмом» и «максимальным приближением к действительности», то все понимали: это долгосрочная «творческая» программа, система ориентиров и предписаний, согласно которым наше кино должно величаво

[3] «Искусство кино», 1989, № 8, с. 97.

шествовать все выше — к новым «вершинам».

Если за раздавленного и изувеченного «Мичурина» Александр Петрович получил пятерку по поведению и чуть позже — Сталинскую премию (правда, второй степени, в отличие от «Суда чести», признанного дарителем премий первостепенным), а Рошаль в фильме о Павлове избежал каких бы то ни было поисков, экспериментов и намека на индивидуальность, то мораль сей басни в пояснениях не нуждалась. Система приоритетов, основанная на образцовости «Далекой невесты» и немедленном поощрении послушания поголовно всех, от Довженко и Савченко до Иванова-Баркова, была предельно простой и доступной, так что никто не мог бы задним числом, оправдываясь, ссылаться на ее непонятность или на свою непонятливость.

Описав победы, министр перешел к поражениям.

«Наряду с перечисленными удачами и успехами у нас в 1948 году был ряд и серьезных неудач. Мы еще не добились такого положения, при котором *все выпускаемые фильмы были бы высококачественными, как этого требует* от нас постановление Совета Министров Союза ССР от 16 июня 1948 года.

Прежде всего мы потерпели неудачи в постановке таких важных для нашего народа фильмов, в которых показываются его трудовые подвиги, жизнь и борьба передовых людей на производстве и в колхозах. Этим темам были посвящены три фильма: «Драгоценные зерна», сценарий Бурановой, режиссеры Хейфиц и Зархи, «Три встречи», сценарий Погодина, режиссер Птушко и «Страницы жизни», сценарий Катаева, режиссер Мачерет.

Основная и главная причина этих неудач, нужно прямо сказать, кроется в *легкомысленной, безответственной работе режиссеров.* Сценарии всех этих трех фильмов, бесспорно, были хорошие и давали все основания к тому, чтобы поставить по ним интересные, значительные по своему идейно-художественному содержанию картины. [...]

Неудачу потерпели и молодые режиссеры — товарищи Бунеев, Рыбаков и Швейцер в постановке фильма «Путь славы» по сценарию Виноградской. Сценарий Виноградской был интересным и глубоко психологическим, он требовал очень вдумчивой и филигранной работы режиссеров над лепкой довольно сложных образов и человеческих отношений. Режиссеры по своей неопытности прочитали этот сценарий прямолинейно, и поэтому все характеры и драматические ситуации упростили до крайнего предела. Затем они допустили ошибку в подборе актерского состава. Так, например, артистка Иванова, исполняющая главную роль в фильме (Воронкову), не совсем подходит для этого образа. Также неудачно был выбран артист Малишевский на роль Макагона. Они по своим артистическим данным не могли раскрыть всей глубины заданных образов, и поэтому фильм получился посредственным.

Надо сказать, что в постановке этого фильма было проявлено легкомыслие и безответственность как со стороны работников министерства и студии, так и со стороны режиссеров. Легкомыслие и безответственность режиссеров выразилась в том, что они взялись за постановку сценария, суть которого они не поняли, и не попытались изучить ни материала, ни людей, образ которых они собирались воссоздать в фильме. Безответственность наших руководящих товарищей — в первую очередь художественного руководителя М. И. Ромма — выразилась в том, что молодых, начинающих режиссеров пустили в плаванье без руля и без ветрил. Их работу не направляли, им творчески не помогали, не заметили их коренную ошибку в подборе актеров и трактовке основных образов.

Министерство должно из этого печального опыта извлечь серьезный урок и коренным образом пересмотреть систему воспитания, выращивания молодых кадров. Эта проблема стоит сейчас перед нами очень остро, и мы должны серьезно ею заняться.

В 1948 году, в связи с указанием Совета Министров СССР *об улучшении качества фильмов за счет сокращения их количества* путем привлечения к постановке лучших режиссерских и актерских кадров, министерством была проделана большая организационно-хозяйственная перестройка художественной кинематографии. Мы освободились от малоквалифицированных работников, не отвечающих новым требованиям, и от случайных людей, не имеющих ни способностей, ни кинематографического образования и пришедших в кино в погоне за славой, легкой жизнью и большими заработками. Мы освободились от этого балласта, укрепили съемочные группы квалифицированными киноработниками, показавшими себя на деле, и таким образом расчистили дорогу для новых, способных кадров. И мы сейчас видим, какое плодотворное влияние оказало это поистине историческое решение нашего Правительства на дальнейший рост идейно-художественного уровня советского киноискусства, ибо мы еще раз убедились в том, что идейно-художественный уровень киноискусства определяется не количеством выпускаемых картин, а их качеством. Эта истина сейчас является настолько очевидной и ясной, что ни у кого не вызывает, по-моему, никакого сомнения.

Необходимо отметить, что за этот год произошли очень серьезные изменения в отношении Союза советских писателей к вопросам кинодраматургии. Это находило свое выражение в том, что отдельные писатели рассматривали кинодраматургию как литературу второго сорта. Сейчас произошел коренной перелом в этом деле. Вопрос о кинодраматургии обстоятельно и всесторонне был

рассмотрен на последнем пленуме правления Союза советских писателей. Я не буду подробно на этом останавливаться, потому что вы все это знаете из печати, так как работа пленума широко освещалась,— нам остается только сейчас пожелать, чтобы это начало, которое было положено на пленуме правления Союза советских писателей, было бы закреплено и чтобы принятые решения пленумом претворялись в жизнь.

Наша задача в области кинодраматургии состоит в том, чтобы развитие сценарного дела направить не вширь, а вглубь, то есть сосредоточить внимание не на том огромном количестве сценариев, которое у нас до последнего времени находилось в работе и в Сценарной студии, и на киностудиях, а на небольшом количестве сценариев, но таких, которые представляли бы собой высокохудожественные и глубоко идейные произведения. Наша задача состоит в том, чтобы к этой работе привлечь наиболее способных и одаренных писателей и сценаристов, начинающих работать на этом поприще.

Мы также должны взять линию на создание оригинальных киносценариев и в то же время мы не должны пренебрегать экранизацией лучших произведений советской прозы и драматургии...»

Вдумчивый читатель, несомненно, обратит внимание на то, как безукоризненно функционирует у Большакова демагогическая модель ложных оценок и объяснений, созданная в постановлениях ЦК ВКП(б) 40-х годов, в том числе и о «Большой жизни»: причины осечек министр тоже усматривает в легкомыслии и безответственности режиссеров. Чем, однако, вызвано такое, прямо сказать, ребяческое поведение солидных людей, крупных мастеров, ранее не замеченных в тяге к беззаботной жизни? (В пучине беспечности, как оказалось, совсем погрязли легкомыслящие Зархи и Хейфиц: после «Простых людей», осужденных высочайшим приговором рядом с «Большой жизнью», «Иваном Грозным», «Адмиралом Нахимовым» — плодами, как было разоблачено, несерьезной работы, — у них снова забавы!) Может быть, у постановщиков не было возможности осуществить свои замыслы? Не имеем ли мы, наконец, дело с творческими неудачами? Все эти и подобные вопросы — из другой галактики. Ибо сказано: сценарии были хорошие, а режиссеров надо привлечь к ответственности по дисциплинарной линии. И тут уж всем было не до шуток.

Ведь министр после обвинений по существу в халтурной работе сразу заговорил об «организационно-хозяйственной перестройке» (которой по счету!) кинематографа, об освобождении его от «балласта». Перестройка, конечно, была необходима (но совсем иная), балласт и в самом деле служил помехой. Проблема, однако, состояла в том, кто будет отделять зерна от плевел, по каким и кем установленным признакам. Для нас, сегодняшних читателей стенограммы, это может показаться сугубо профессиональной проблемой, пусть и в тогдашнем начальственном ее понимании. А тем, кто заполнил зрительный зал и чьи сердца сжимались в гнетущей, тяжелой тревоге и безысходной тоске, была ясна политическая, идеологическая и «патриотическая» суть стремительно разворачивающейся «очистительной» кампании: пресса в феврале и в марте стеной шла на «космополитов», везде и всюду разоблачали и клеймили «безродных» (никто не чувствовал себя в безопасности: могли не спасти и безупречная репутация, и завидная анкета); в Союзе писателей 18, 19 и 23 февраля фактически шел политический процесс (о нем рассказали К. Рудницкий в воспоминаниях «Сорок девятый»[4] и А. Борщаговский в «Записках баловня судьбы»[5]) по делу врагов Отечества, государственных преступников, вредителей на театральном участке идеологического фронта, и Большаков, закончив разговор о сценариях, отметив успехи и недостатки в мультипликации, документальном и научно-популярном кино, сказал то, чего ждали одни с ужасом, другие злорадно: «Товарищи! Тлетворное влияние... широко проникло...»

Очень важны в докладе министра язык, стиль и выраженный ими тип мышления: они тоже директивны. Предписывались не только содержание, но и форма суждений. Большаков говорил языком карательных партийных постановлений, прямо предназначенным для тиражирования. Точно так же были клиши-

[4] «Театр», 1988, № 8.
[5] «Театр», 1988, № 10—12; 1989, № 1—3.

рованы погромные статьи — редакционные и подписанные — в «Правде», «Культуре и жизни», «Литературной газете», «Огоньке» и других органах печати, паливших по «космополитам»: «авторство» свелось к соревнованию в хлесткости, грубости, доносительстве, угодничестве, суетливом стремлении выделиться, обратить на себя внимание, перекричав всех. Профессиональная критика должна была усвоить эту же лексику, трафареты и манеру, ибо не только инакомыслие, но и инакоязычие, своеистилие были бы нелояльностью, оппозицией, признаками чужеродности, саморазоблачением «внутреннего эмигранта». Отпадения от общепринятого не мог себе позволить никто и ни в каком отношении. Так достигалось обезличивание критиков, так обеспечивалась унификация, то есть прекращение творческой деятельности в этой области, так прокладывалась страшная дорога к кладбищенскому единомыслию, единогласию и единодушию — сначала показному, а затем и к подлинному, если бы сталинизм победил полностью, окончательно, бесповоротно.

Мертвый язык общих мест, лицемерия, лжи, оскорблений и клеветы, на котором говорил министр, усваивался, увы, и теми кинематографистами и писателями, кто поднимался на трибуну Дома кино в те горькие дни. А слово после Большакова взяли тридцать один человек, среди них И. Пырьев, С. Юткевич, М. Блейман, С. Васильев (дважды), М. Донской, Н. Лебедев, А. Штейн, М. Садкович, В. Пудовкин, Е. Габрилович, Н. Коварский, Д. Еремин, М. Папава, Г. Александров, К. Симонов, М. Ромм, Л. Кулешов, В. Корш-Саблин, А. Роом, Г. Мдивани, С. Герасимов, директор ВГИКа В. Головня (Л. Трауберг болел и прислал письмо, о нем — в свое время), а из партийно-государственных руководителей — заместители Большакова В. Щербина и Н. Саконтиков, министр кинематографии Украины А. Кузнецов, министр кинематографии Грузии Г. Кикнадзе, начальник Главного управления по производству художественных фильмов Н. Семенов, председатель Большого Художественного совета Л. Ильичев. Тон делал музыку.

Но прежде чем прослушать эту архивную партитуру, необходимо обратиться к постановлению Совета Министров СССР от 16 июня 1948 года, потому что, не зная состояния нашего кино в то время, нельзя будет в полной мере оценить стратегический замысел черносотенного гонения на кинотворчество и киномысль, на интеллигенцию, интеллигентность и культуру.

Постановление № 2058 называлось «О плане производства художественных, документальных и видовых кинофильмов на 1948 год». Вот его текст:

«Совет Министров СССР считает, что представленный на рассмотрение Совета Министров СССР план производства кинофильмов на 1948 год свидетельствует о том, что в Министерстве кинематографии СССР существует неправильная установка на выпуск большого количества кинофильмов в ущерб их качеству, в результате чего идейный и художественный уровень многих кинокартин не отвечает возросшим требованиям советских зрителей. Погоня за количеством кинофильмов вызывает необходимость привлечения к производству фильмов малоопытных режиссеров, выпускающих слабые кинокартины, на производство которых затрачиваются чрезмерно большие средства, не окупаемые должными доходами государству от эксплуатации кинофильмов в силу слабой посещаемости кинотеатров зрителями.

Совет Министров СССР считает необходимым решительно *повысить качество выпускаемых кинофильмов за счет уменьшения их количества* и путем привлечения к постановке фильмов лучших режиссерских и актерских сил.

В соответствии с этим Совет Министров Союза ССР постановляет:

1. Утвердить представленный план производства и выпуска художественных кинофильмов в 1948 году (Приложение № 1) со следующими поправками:

исключить из плана и прекратить работы по постановке следующих кинофильмов: «Ночь полководца», «Рейд на Карпаты», «Спутники», «Сухой дол», «Девушка из Нацихвари», «Два капитана», «Счастливого плавания», «Мать», «В садах Колхиды», «Сказка о царе Салтане»; исключить из плана 1948 года и перенести на 1949 год производство кинофильмов «Константин Заслонов» и «Тарас Шевченко».

2. Утвердить список художественных фильмов, производство которых начинается в 1948 году и заканчивается в 1949 году, согласно Приложению № 2, исключив из списка следующие фильмы: «Знаменосцы», «Шахтерская слава», «Ветер с Юга».

3. Обязать Министерство кинематографии

СССР кроме выпущенных на экран цветных фильмов — «Сказание о земле Сибирской», «Поезд идет на Восток», «День победившей страны», «По Сахалину» — выпустить следующие цветные фильмы:

а) в 1948 году: художественные фильмы — «Три встречи», «Мичурин», докуметнальные фильмы — «Первое мая 1948 года», «Всесоюзный авиационный праздник», «Советская Грузия»; видовые фильмы «Урал» и «Волга».

б) в 1949 году: художественные фильмы — «Падение Берлина», «Жуковский» и «Спортивная честь».

4. Утвердить план производства полнометражных документальных и видовых кинофильмов на 1948 год, согласно Приложениям № 3 и 4, исключив из плана фильмы: «Сталинская пятилетка в четыре года», «30 лет комсомола».

Перенести на 1949 год производство следующих документальных фильмов: «Советский Казахстан», «Советский Узбекистан», «Сибирь советская».

5. Исключить из плана и прекратить работы по постановке следующих научно-популярных фильмов: «Наука о продлении жизни человека», «Происхождение жизни».

6. В целях осуществления *более действенного контроля за качеством фильмов на всех этапах их создания и предотвращения выпуска слабых кинокартин* обязать Министерство кинематографии СССР и Художественный совет Министерства кинематографии рассматривать по каждому художественному фильму:

а) литературный сценарий, б) пробы актеров на пленке, в) отснятые материалы по основным объектам фильма, г) готовый фильм.

Вменить в обязанность Художественного совета рассматривать в необходимых случаях также режиссерские сценарии, эскизы декораций и костюмов, музыкальные партитуры, генеральные репетиции с актерами до начала съемок.

7. Разрешить Министерству кинематографии СССР выпустить на экраны в 1948 году следующие немецкие трофейные музыкальные фильмы: «Богема», «Летучая мышь», «Тоска», «Риголетто», «Андалузские ночи» и «Оперетта».

Председатель
Совета Министров Союза ССР *И. Сталин*
Управляющий делами
Совета Министров СССР *Я. Чадаев*[6]

Малокартинье «теоретически» обосновывалось людьми, сурово внушавшими, что первопричина всех неудач и неурядиц — это хаос, стихия, непредсказуемость, разнообразие и множественность жизни (в данном случае — кинематографической), это возможность выбора и самостоятельного решения (у сценариста, режиссера, студии). Стоит упорядочить хаос, укротить и дисциплинировать стихию, ввести точный конвейерный тематический план, внедрить единообразие и в первую очередь сделать кинохозяйство легко обозримым (решающее условие мгновенного реагирования, а оно, в свою очередь, залог быстрого и надежного управления) — как проблема упростится до такой степени, что просто исчезнет: немногие бесспорно талантливые и неутомимые сценаристы станут исправно, из года в год надежно поставлять только полноценные сценарии (а как же иначе, ведь легкомыслие и безответственность отныне исключены), проверено одаренные режиссеры из необратимо крупных будут добросовестно, благословляя идеальный конвейер, ставить сплошь выдающиеся фильмы (дисциплинарные наказания за беспечное времяпрепровождение на съемочной площадке у всех на памяти), и останется только восхвалять мудрость вождя, твердой рукой прочертившего путь от победы к победе.

Как известно, ничего из этого выстраданного замысла не получилось, планы не выполнялись, писатели не спасли, конвейер лихорадило, дела в нашем кино в конце 40-х и начале 50-х шли все хуже и хуже, фильмопроизводство близилось к нулю.

Однако в крахе варварской антикультурной утопии виноватыми были объявлены, конечно, кинематографисты, злонамеренно, неблагодарно недостойные оказанного им внимания и проявленной о них заботы. А когда фикция еще только навязывалась и удавалось кое-что (количество фильмов позволяло) объявлять мировыми шедеврами, «враги» (способные оценивать произведения профессионально) уже были обнаружены: они давно занимались вредительством и подлежали немедленному обезвреживанию как очернители, клеветники и организованные преступники.

Напомню — в 1946 году правительство уже приняло подобное постановление[7]: исключило из производственного плана пятнадцать фильмов, вручило

[6] ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 1889, лл. 15—17.

[7] См.: «Искусство кино», 1989, № 12.

Министерству кинематографии и его Художественному совету необъятную власть над студиями, над всеми нисходящими ступенями управленческого аппарата и над творческими работниками, а теперь буквально объявило в кинематографии военное положение и наделило и без того всемогущее руководство чрезвычайными полномочиями. Пункт 6-й постановления продиктован глубоким, непоколебимым, неискоренимым — и, как показала жизнь, в принципе неискореняемым — бюрократически-казарменным убеждением: возможен идеал — практически осуществим аппаратно-принудительный «действенный контроль за качеством фильмов на всех этапах их создания», настолько действенный, что удастся добиться «прекращения выпуска слабых кинокартин». Ведь подобному чиновничьему сознанию дикой и подрывно-диверсионной представляется мысль о нетождественности материального и духовного производств и крамольно-вредительским утверждение, что выпуск шедевров невозможно поставить на конвейер. Все возможно для магически всесильной бюрократии! Стоит ей только пожелать и произнести заклинание, снабдив его циркуляром, как желание должно исполниться. И горе тем, кто усомнится в наличии высшей волей запланированных шедевров и не учтет или не угадает ею же санкционированные оценки. В 1948 году из *двадцати трех* игровых фильмов, вышедших на экран в 1947-м и в 1948 годах, Сталинской премии были удостоены — сколько бы вы думали? — *семь!* (первая степень — «Русскому вопросу», «Сельской учительнице», «Сказанию о земле Сибирской», вторая — «Алишеру Навои», «Жизни в цитадели», «Пирогову», «Подвигу разведчика»). В 1948 году было выпущено *пятнадцать* полнометражных игровых лент, из них лауреатами премии имени вождя оказались *шесть*! (Первая премия — «Молодой гвардии» и «Суду чести», вторая — «Далекой невесте», «Мичурину», «Повести о настоящем человеке», «Третьему удару»). В 1949 году производством было закончено *шестнадцать* картин (две двухсерийные), из них Сталинской премией первой степени увенчаны «Академик Иван Павлов», «Встреча на Эльбе», «Падение Берлина», «Сталинградская битва», вторую получили «Александр Попов», «Кубанские казаки», «Райнис», третью — «Великая сила», «Константин Заслонов», «Счастливого плавания», «У них есть Родина» — итого *одиннадцать* алмазов (правда, разной величины) из *шестнадцати* камней! («Звезда» А. Иванова с навязанным режиссеру оптимистическим финалом смогла пробиться на экран только в 1953 году).

Вот и не верь в то, что «шедевры» можно и нужно планировать, вот и попробуй отрицать, что мудрый садовник не зря и не на авось сажает каждое (пронумерованное) дерево. А вот тех, кто забылся до того, что открыто, вольно, не спросясь, высказывает свои собственные суждения, в том числе отрицательные, о «Суде чести», «Сказании о земле Сибирской», «Далекой невесте» и других богоизбранных фильмах (спектаклях, пьесах, книгах), раз и навсегда признанных жемчужинами отечественной художественной сокровищницы, и охоч творить не по инструкции, мыслить самостоятельно, то есть заниматься халтурой и очернительством и впредь, то на этих саботажников, возомнивших себя свободными от присмотра, на этих потомственных вредителей и прирожденных антипатриотов нетрудно найти долгодействующую управу. Итак...

«Товарищи! Тлетворное влияние разоблаченной нашей партийной печатью антипатриотической группы театральных критиков широко проникло и в киноискусство. И у нас в кинематографии под видом «критиков» и «теоретиков» *в течение долгих лет* безнаказанно орудовала группа буржуазных космополитов, которые раболепски восхваляли реакционное буржуазное киноискусство и всячески поносили нашу советскую кинематографию, ее лучшие произведения, ее лучших мастеров, дезориентировали советскую общественность и кинодеятелей. Эта группа безродных космополитов в киноискусстве не только идейно смыкалась с антипатриотической группой театральных критиков, но и была, как это установлено, *связана с ней организационно...*»

*Продолжение в следующем номере*

Валерий Фомин

# «На братских могилах не ставят крестов...»

## Советское кино 1965—1985 годов. Неосуществленное

Самые большие, самые страшные потери нашего кино заключались не в создании «полки» и даже не в том огромном массиве покалеченных поправками картин, а в том поистине необозримом кладбище сценариев и замыслов, что были зарублены на корню.

Даже беглое знакомство с ними приводит к мысли, что наше кино могло бы стать не просто лучше того, каким оно стало, но и вообще *другим*. Энергия мощного обновления, разбуженная в нем пусть и краткой хрущевской «оттепелью», неминуемо должна была сообщить нашему кинематографу иную интенсивность, иной ритм развития. И самое важное — более широкий диапазон поисков и их всеохватность. Знакомясь сегодня с пущенными когда-то в расход сценариями и замыслами, гораздо острее чувствуешь, что начавшееся тогда обновление не только затрагивало верхние, наиболее богатые слои кинопроцесса, а охватывало едва ли не всю толщу кинематографа 60-х. И вот именно этому-то общему движению советского киноискусства к новому облику и не дано было осуществиться. Оно было блокировано, приостановлено, рассыпано на отдельные звенья.

Сотни отвергнутых сценариев, пущенных под нож замыслов отразили масштабы беспрецедентной бойни, учиненной партийно-государственной машиной застойных лет. Я совсем не склонен думать, что буквально каждый из зарубленных сценариев (по крайней мере, из числа тех, о которых я далее расскажу) заведомо мог стать фильмом-шедевром: среди них были и сильные, и просто добротные, и спорные работы. И все же систематическое насильственное пресечение кинопроцесса оборачивалось для нашего экрана самыми разрушительными последствиями. Ибо нарушалась естественность и последовательность общего развития: то и дело изымались важные звенья, выпадали целые фазы постепенного вызревания новых тенденций, новой проблематики, постоянно ампутировались так называемые «крайности».

Террор высокопоставленной редактуры свирепствовал буквально по всему фронту кинематографа. На некоторых направлениях пресечение неугодных Системе линий развития было тотальным. В одной из предыдущих публикаций я уже рассказал, как в 1965 году буквально за какие-то несколько месяцев госмашина практически под корень вырубила в нашем кино антикультовую тему[1]. И этот отнюдь не единственный

---

[1] Фомин В. «Никакой эпохи культа личности не было...».— «Искусство кино», 1989, № 1.

пример тотального табуирования той или иной проблематики, разговор о которой с экрана оказывался для Системы крайне нежелательным. Но трагический парадокс заключался в том, что темы, для режима самые желанные, тоже подвергались такой свирепой идейной дезинфекции, такому жесткому диктату раз и навсегда застолбленных установок, что живое, естественное развитие художественной мысли искусственно сдерживалось, тормозилось, отбрасывалось далеко назад даже на самых что ни на есть хрестоматийных для советского кино направлениях.

**«Не чувствуется организующих усилий партии и государства, направленных на разгром врага...»**

К какому маразму приводил принцип тематического планирования, господствовавший в нашем кино, слишком хорошо известно. Но главная беда, на мой взгляд, заключалась даже не в том, что единая ткань жизни механически разрывалась на лоскуты и при этом еще темы строго ранжировались: вот эта — самая важная, эта — так себе, а та и вовсе необязательна. Вся печаль заключалась в том, что буквально за каждым тематическим направлением устанавливался строжайший реестр допустимых и недопустимых принципов его разработки, буквально каждому приписывалась единая, заведомо заданная сверхзадача. Если ты ваяешь историко-революционный фильм — будь любезен показать «историческую неизбежность», «вдохновляющую и руководящую роль партии большевиков», «величие свершившегося исторического поворота», «высокую романтику» и т. д. Если взялся рассказать что-то о войне, то вынь да положь «величие и бессмертие ратного подвига» или «беспримерный героизм тружеников тыла». Другие же поводы и другие причины обращения к этим святым темам уже изначально вызывали болезненное подозрение. Даже в самом факте усложнения авторской задачи чудилось что-то крамольное, опасное, кощунственное. И именно отсюда — бесчисленная череда острейших конфликтов между живой, ищущей творческой мыслью, пытающейся сказать что-то новое, и армией идеологических контролеров, для которых каждый новый фильм запускался в производство только для того, чтобы еще и еще раз затвердить с экрана главные мифологемы тоталитарной системы.

В 1966 году в сценарном портфеле Экспериментальной студии появился сценарий Е. Севелы и Г. Чухрая «Люди!», построенный на довольно необычной коллизии: после отчаянной схватки в воздухе финский ас Салонен и таранивший его советский летчик Алексей Климов встречаются на земле. Два недавних врага, они снова оказываются лицом к лицу в пустынной тундре, но обстоятельства таковы, что оба понимают: спастись, выжить они теперь могут только вместе, помогая друг другу...

Даже и сегодня, когда на проблему общечеловеческих ценностей начинают смотреть иначе, замысел Е. Севелы и Г. Чухрая не показался бы заурядным. («Искусство кино» это отметило: см. 1989, № 7, с. 129—130). Тогда же, в далеком 66-м, ему, можно сказать, вообще не было цены. А как оценили?

На «Мосфильме» — благо Чухрай собирался ставить фильм в родной своей Экспериментальной студии — сценарий поддержали. В комитет было отправлено редакторское заключение более чем благосклонное. Зная нравы и вкусы комитетских ценителей прекрасного, авторы заключения даже заранее подстелили соломки, попытались прикрыть наиболее «опасные» места:

«Тема сценария Е. Севелы и Г. Чухрая «Люди!» — важна и современна. В сценарии четко и эмоционально выражена мысль, что люди могут и должны, не поступаясь своими принципами и идеологией, искать пути к сотрудничеству и взаимопониманию, что лучший способ решения вопроса — это мир, а не война.

Несмотря на ясно выраженную антивоенную направленность, сценарий далек от пацифизма. [...] Сценарий написан в несколько условной манере, что позволяет уйти от конкретизации места дей-

ствия, и не предполагает очень подробную психологическую разработку характеров героев [...].

Художественный совет ЭТК считает, что фильм, поставленный по этому сценарию (режиссер Г. Чухрай), будет интересным и нужным людям».

Руководство Главной сценарной редакционной коллегии во главе с Е. Сурковым отнеслось к сценарию иначе. По обычаю «спорную» вещь отдали на закрытые отзывы штатным и внештатным членам коллегии. Выяснилось, что мнения рецензентов разошлись. Среди членов ГСРК обнаружились сторонники сценария. «Тема войны и мира в этом сценарии решается несколько необычно, это подтверждает право сценария на претворение. Ведь он утверждает человечность и гуманизм» (Э. Ошеверова). «Замысел авторов сценария привлекает своим лаконизмом и вместе с тем идейной значительностью. Сценарий обладает ясной мудростью притчи» (И. Раздорский). «Сценарий «Люди!» на общечеловеческую вечную тему. Это психологически тонкий рассказ о гуманном начале человека, о несовместимости понятий «человек», «жизнь», «война»... Это чухраевская тема. Можно надеяться, что фильм будет удачным» (В. Святковская).

Но были и другие оценки. М. Блейман отозвался о сценарии достаточно кисло, пустив в ход свой коронный аргумент: «в сценарии нет характеров». «Мы не узнаем ни финна, ни русского. Они враждуют, что естественно, они потом помогают друг другу, что тоже естественно. Но мне не хватает в их поведении каких-то примет, и психологических, и социальных. Слишком уж они равны, слишком похожи. И слишком из-за этого обнажена антивоенная сущность сценария. Она абстрактно антивоенная, почти пацифистская. Я этого не боюсь — разница между антивоенной вещью и пацифистской обычно бывает зыбкой. И налета, привкуса пацифизма в сценарии не было бы, если в нем были бы показаны какие-то, пусть и почти незаметные, характерологические, социально обусловленные различия.

Конечно, сценарий этот можно ставить, и, конечно, будет довольно пристойная картина. Может быть, даже неплохая. Может быть, даже хорошая, если уж хорошо сыграют актеры. А им будет нелегко играть ситуации вне характеров.

Мне только жалко, что это хочет ставить Г. Чухрай. Он заслуживает как режиссер лучшей литературы. Но ничего не поделаешь — он выбрал это сам».

В подлиннике этого отзыва абзац об опасности «крена в пацифизм» жестко отчеркнут начальственным карандашом. Слабое местечко у авторов сценария было обнаружено. За него и взялись. «Мне кажется, опасность создания фильма пацифистского есть. Она заложена в самом сюжете сценария, и от того никуда не денешься [...]. Что хочет сказать автор? Повторить еще раз о судьбе человека, сходной в чем-то с судьбой Маресьева? Или о том, что перед лицом общей опасности — перед смертью — все равны? Или это о том, как два хороших и мужественных человека силой обстоятельств стали врагами? Или о том, что война — противоестественное для человеческого общества состояние: кроме зла и горя, война ничего не приносит людям и даже мужественных и добрых делает врагами? Или это обо всем сразу? Мысль сценария разбросанна, неясна и смутна. В этом, мне кажется, главный просчет» (Л. Боровикова).

Самый резкий отзыв написал Р. Юренев: «В характерах, в поведении, в обстоятельствах нет ничего такого захватывающего, оригинального, что могло бы поддерживать интерес зрителя в течение полутора часов [...]. Ситуация, в которой враги, испытывающие общие невзгоды в борьбе со стихией, вынуждены помогать друг другу,— многократно использовалась («Скованные цепью» С. Креймера, например). И должен сознаться, что при чтении сценария я все время что-нибудь вспоминал: то рассказ Д. Лондона «Сила жизни», то «Повесть о настоящем человеке», то «Неотправленное письмо», то американские фильмы о войне в пустыне. «Экспериментальность» фильма, каждый эпи-

зод которого что-то напоминает,— для меня весьма сомнительна.

Наконец, тот факт, что летчики говорят на разных языках,— лишает их возможности вести психологическую дуэль, делает их общение примитивным. Зрителям, полагаю, будет весьма нудно слушать половину реплик на незнакомом языке.

Словом — сценарий произвел на меня отрицательное впечатление. Г. Н. Чухраю после очевидной для меня режиссерской неудачи, когда он сделал средний фильм по очень хорошему сценарию В. Фрида и Ю. Дунского, следовало бы не заниматься экономическими экспериментами (художественная «экспериментальность» «Людей» — равна нулю), а искать глубокий и значительный сценарий, который бы позволил ему развернуть свой недюжинный талант и восстановить пошатнувшуюся творческую репутацию».

Собранного «компромата» было более чем достаточно, чтобы быстро и четко похоронить «крамольный» сценарий, но многоопытный Е. Сурков решил заручиться еще и отзывом И. С. Черноуцана — заместителя заведующего Отделом культуры ЦК КПСС. Надо сказать, что Игорь Сергеевич не раз помогал кинематографистам в самых трудных для них ситуациях, показал себя человеком широким, образованным, принципиальным. Но в случае со сценарием «Люди!» — не могу это объяснить — он все же почему-то спасовал. Позиция его оказалась явно двойственной. «В этом талантливом произведении многие сцены написаны с большой художественной и психологической проникновенностью, за ними видятся кадры огромного эмоционального воздействия на зрителя. Такова открывающая сценарий картина воздушного боя, последующие блуждания Алеши, поиски пропавшего летчика.

При всей нарочитой условности ситуации (при «таране» уцелели оба летчика) сцены эти убеждают художественно, а значит, они художественно и психологически достоверны.

Глубоко значительна, символична последняя картина, когда два находящихся на краю истощения и безумия человека бегут по летному полю, пытаясь остановить, спасти ребенка.

Мне понятен и глубоко симпатичен замысел фильма. Ныне, когда осатаневшие догматики пытаются всякое упоминание о бедах и несчастьях войны третировать как выражение буржуазного гуманизма (с этих позиций был недавно подвергнут разносу рассказ и фильм «Судьба человека»), призыв к людям помнить уроки прошлого, решать конфликты человеческими, а не варварскими путями — актуален и своевременен.

Но эта гуманистическая направленность фильма должна быть очень точной, ибо, выступая против догматического третирования гуманизма, мы отстаиваем гуманизм классовый, «гуманизм с мечом в руке» (Г. Манн).

И с этой точки зрения сценарий вызывает большие сомнения и возражения. Они связаны прежде всего с образом Алеши Климова и противопоставлением его Салонену. Получается все же так, что, несмотря на оговорки (уверения Алеши в конце фильма, что он еще повоюет и отомстит), именно советский летчик Климов преодолевает больше препятствий к той человечности, к которой ближе финский ас. Классовая ненависть и чувство воинского долга оборачиваются у Алеши душевной черствостью, узостью, ничем не оправданной жестокостью.

И когда, например, он затаптывает окурок, чтобы им не воспользовался только что спасший его финн, симпатии зрителя явно не на стороне советского, а финского летчика, у которого оказывается больше доброты, душевной щедрости и отзывчивости. Алеша обретает эти качества, только освобождаясь от классовой ненависти, которая воспринимается читателем как проявление догматической узости, чуждой человечности.

Так появляется в сценарии фальшивый мотив, который не снимается, а усугубляется последующими эпизодами. Очень неубедительна, по-моему (и очень не нова) кульминационная сцена, когда выпавшая у финна карточка наивной

и простенькой девочки производит переворот в душах ожесточившихся до истерики врагов. И здесь некие нетленные общечеловеческие ценности противопоставляются классовым, якобы узким и догматическим представлениям. Борьбу с догматической узостью и душевной черствостью надо вести, не делая уступок ревизионистской всеядности. С этой точки зрения авторам сценария следовало бы вернуться к своему весьма талантливому, но не во всем точному в идейной устремленности произведению».

По заведенному на Малом Гнездниковском порядку обычно после стадии закрытого рецензирования должно было быть проведено обсуждение сценария в Главной сценарной редакционной коллегии с участием авторов и представителей студии. На сей раз регламент был нарушен — обсуждение не состоялось. В одной из официальных комитетских справок по этому поводу говорится: «15.VII.1966 г. у т. Суркова Е. Д. состоялась беседа с т. Чухраем Г. Н., в результате которой т. Чухрай Г. Н. принял решение отказаться от постановки данного сценария без обсуждения его на заседании редакционной коллегии».

Дальше все опять пошло по регламенту. На студию полетела официальная «похоронка»:

«Главное управление художественной кинематографии ставит Вас в известность, что по тематическим соображениям сценарий «Люди!» (авторы Е. Севела и Г. Чухрай) в план Экспериментальной студии включен быть не может.

Главный редактор
Сценарной редакционной коллегии *Е. Сурков*»

Как правило, эта расхожая зловещемистическая формулировка «отклонить по тематическим соображениям» в официальных письмах-отказах, отправляемых на студию, не расшифровывалась. Но во внутренних документах самого комитета нередко то проскальзывали, то прямо названы мотивы отказа. По поводу сценария Е. Севелы и Г. Чухрая это звучало так: «Главным идейным недостатком сценария является то обстоятельство, что авторы занимают не столько антивоенную, сколько пацифистскую позицию. Неверность в постановке вопроса «войны и мира», в обрисовке социальной и классовой сущности позиции противников — русского и финского летчиков — является главной причиной отклонения сценария «Люди!». Естественно, что идейные причины, побудившие Главное управление отказать ЭТК во включении этого сценария в тематический план, распространяются и на другие студии Советского Союза».

В мае 1968 года режиссер вновь заявил о своем желании ставить отвергнутый сценарий. Студия обратилась в комитет с просьбой пересмотреть приговор («Настойчивое желание и убежденность тов. Чухрая дают все основания полагать, что работа над этим сценарием может и должна быть продолжена»). Но на сей раз последовал еще более грубый отказ, и на этом трехлетняя эпопея потопления «идейно-ошибочного» сценария была триумфально завершена.

## «Испытание»

В каких узких и жестких рамках комитетские стратеги старались удержать развитие темы войны, показывает история прохождения через редакторские фильтры сценария Ю. Клепикова и Ф. Горенштейна «Испытание». И здесь, и в других случаях я сознательно не берусь давать свою интерпретацию сценариев и замыслов, о которых пойдет речь, дабы поберечь место для официальных документов. Вот первый из них:

Заключение *19.9.1970 г.*
киностудии «Ленфильм» по литературному сценарию Ф. Горенштейна и Ю. Клепикова «Испытание»

Литературный сценарий Ф. Горенштейна и Ю. Клепикова «Испытание» оставляет сильное впечатление своей суровой правдивостью. Несмотря на то, что история, рассказанная авторами, драматична и даже во многом трагична, сценарий рождает чувство просветления, ибо в нем торжествуют принципы социалистического гуманизма.

Авторами найдена та интонация мужественной простоты, которая заставляет с абсолютным доверием отнестись ко всему происходящему. Мальчик, потерявший мать и оставшийся в трудное военное время один в чужом городе, сталкивается со многими людьми, и все они, за исключением

«дяди в кожаном» и его семьи, обрисованных с яростной беспощадностью,— несмотря на собственные горести и заботы, находят возможность так или иначе помочь ребенку. [...].

В сценарии удалось счастливо избежать сентиментальности и слащавости (фабула таила такого рода опасности) — он суров, но не мрачен, драматичен, но не пессимистичен и прежде всего предельно искренен.

Считая сценарий «Испытание» правдивым и гуманистичным, отмечая его художественные достоинства, киностудия «Ленфильм» принимает его и представляет Комитету по кинематографии при Совете Министров СССР.

Директор киностудии «Ленфильм» *И. Киселев*

Думаю, что уже первая фраза столь благожелательной рекомендации — «сценарий оставляет сильное впечатление своей суровой правдивостью» — вызвала у верховных стражей комитета отнюдь не ту реакцию, на которую она была рассчитана. Тем более что за фамилией одного из авторов, Ю. Клепикова, начиная еще с «Аси-хромоножки», тянулся длинный шлейф далеко не самых благостных для комитетских киносторожей воспоминаний[2]. Не мудрено, что очередная его работа сразу была взята под жесткий контроль.

Отрецензировать сценарий было поручено М. Блейману и С. Юткевичу. Первый из них сценарий Ю. Клепикова и Ф. Горенштейна поддержал безоговорочно («Здесь встретились два талантливых человека, и, конечно, получилось интересно»... «Все детали сценария написаны хорошо и зорко»). С. Юткевич (пожалуй, один из самых доброжелательных рецензентов ГСРК) на этот раз написал отзыв резкий и сердитый. «Сценарий «Испытание» меня глубоко огорчил, так как он не только не является шагом вперед, но и написан с позиций, представляющихся мне давно пройденным этапом,— т. е. натуралистического описательства... Все это писать очень обидно, т. к. авторы люди явно одаренные и некоторые эпизоды написаны одаренной рукой, но в целом вся их бескрылая направленность делает вещь тоскливой, ничем не обогащающей зрителя и не продвигающей вперед искусство советского кинематографа».

На обсуждении в ГСРК у сценария обнаружились «грехи» прямо противоположные. А. Балихин (куратор тематической группы военно-патриотических фильмов): «Что меня смущает в манере записи сценария? Некоторая абстрактность образов, абстрактность происходящего, вещей и людей: некая притча, которая развертывается на материале в высшей степени непритчеобразном.

Что касается конкретных претензий, то они заключаются в следующем. «Мне кажется, что атмосфере жизни в сценарии не хватает чрезвычайно существенных моментов, которые связаны с точной характеристикой времени происходящего действия, потому что для нас принципиально важно — происходит ли это в начале 1941 года или в 1944 году. Есть в сценарии информационный ряд, сообщающий, что рассказанная история происходит не в начале, а в конце войны, но нет ощущения, что это происходит в момент поворота военных событий, нет настроения грядущей победы».

Именно в это и вцепились. Заместитель главного редактора В. Сытин сказал: «Не решено главное: не освещена тема самого великого подвига советского народа, который уже начал ломать хребет немецким захватчикам. А ставить такой бытописательский фильм о том, как трудно жилось нашим людям во второй половине войны, нет никакого резона».

М. Блейман, обнаружив столь резкое неприятие сценария, мягко и уклончиво, но все же попытался защитить свою ранее заявленную позицию. Л. Арнштам поддержал Ю. Клепикова и Ф. Горенштейна твердо: «Я давно не читал такой хорошей сценарной литературы, написанной талантливой рукой». Р. Юренев: «Лев Оскарович оказал дурную услугу, проведя параллель с Толстым, он сделал образы сценария еще более мелкими и серыми. Порок этого сценария в его глубокой вторичности [...] Все это

[2] Показательно, что в справочнике «Сценаристы советского кино», изданном в 1972-м, имени Ю. Клепикова попросту не значится, хотя к тому времени на его счету был, наверное, добрый десяток сценариев. Все они были остановлены на верхних этажах Кинокомитета.

было, было и много раз было [...]. У нас нет жизненных характеров, жизненных проблем, и поэтому если такую картину поставить, это будет невероятно скучно. Нет ничего нового, свежего, кроме некоторых деталей. И эта унылая вещь не дает ощущения радости близкой победы, радости и счастья 1944 года. У вас будет унылая вещь, которых мы много видели, и я решительно против того, чтобы эту вещь ставили. Здесь нет ядра, над которым стоило бы работать».

Резкое, до предела накаленное обсуждение кончилось драматично. Вот как это зафиксировано в стенограмме:

«**Тов. Клепиков.** Большое впечатление произвела наполненная неблагожелательством речь товарища Юренева. И раз здесь уж так бестактно говорили, так грубо говорили, то и я, в свою очередь, буду так говорить.

**Тов. Сытин.** Я не хочу, чтобы вы здесь подобным образом разговаривали. Говорите спокойно и по существу.

*(Клепиков уходит)*».

Вскоре на «Ленфильм» поступило официальное заключение комитета:

«Главное управление, к сожалению, вынуждено констатировать, что убедительного и цельного художественного решения в сценарии не найдено, что он неточен по своему идейному звучанию и не создает правдивой, исторически конкретной картины жизни в указанное время.

Обращает на себя внимание тенденциозная разработка атмосферы времени и психологии персонажей [...], когда исход войны не вызывал сомнений и настроение всего народа было недвусмысленно приподнятым, оптимистическим.

[...] В сценарии совершенно не чувствуется организующих усилий государства и партии, направленных на разгром врага и установление порядка военного времени в тылу. [...] Вместо этого в сценарии царят хаос и неразбериха, которые кажутся еще большими и страшными оттого, что поданы глазами испуганного маленького мальчика, оставшегося в полном одиночестве.

Обобщенность, к которой стремятся авторы, часто оборачивается абстрактностью характеров [...].

Главное управление художественной кинематографии не может считать сценарий «Испытание» перспективным. Перспективы включения в тематический план могут появиться у сценария только после вдумчивой и серьезной работы в свете указанных выше замечаний и рекомендаций. Очевидно также, что предстоящая работа связана с серьезным переосмыслением предложенного замысла.

Заместитель Главного редактора.

Сценарной редакционной коллегии *В. Сытин*».

Студия и авторы все же решили не сдаваться и попытались спасти сценарий. Была проведена его капитальная доработка. Но комитет жаждал не художественных совершенств, а переработки самой концепции. А потому отзывы членов ГСРК и на второй вариант ничуть не потеплели. Р. Юренев писал: «Общее впечатление от людей сценария — унылое, гнетущее, серое. Оно усиливается от проведения через весь сценарий линии едущих домой слепцов, держащихся за веревку [...]. Если студия «Ленфильм» непременно хочет выпустить еще одну картину про детей во время войны, что, на мой взгляд, не является столь важной и актуальной темой,— то нужно постараться сделать картину более светлой, мажорной, более ясно показывающей силы победившего народа, а не мытарства и растерянность неуправляемой толпы». Из Москвы последовал новый отказ: «По-прежнему не удалось главное — показать в сценарии, что народ побеждает в громадном историческом испытании [...]. Сценарий не дает исторически правдивой картины жизни советского народа в годы окончания войны».

Поражаюсь стойкости ленфильмовцев! В явно безнадежной ситуации они снова засели за работу. В мае 1971 года в комитете получили еще один — уже третий! — вариант сценария. В сопроводительном письме студии говорилось: «Сейчас в сценарии более отчетливо выявлена оптимистичность атмосферы и то предчувствие грядущей победы, которое определяет мироощущение героев. Вне зависимости от драматизма или даже трагизма их личных судеб. С этой целью включены дополнительно эпизоды с молодым солдатом — Героем Советского Союза, расширена сцена с врачами и произведен ряд других изменений и уточнений. Все это позволило яснее прояснить гуманистический пафос сценария и точнее охарактеризовать его героев.

Хотим еще раз подчеркнуть, что считаем сценарий «Испытание» основой для создания правдивого, оптимистического фильма, нравственный пафос которо-

го — в утверждении высоких моральных качеств советского человека».

Доработка оказалась в самом деле столь радикальной, что теперь это признали практически все члены ГСРК, рецензировавшие третий вариант. Даже непримиримый Р. Юренев заметно потеплел: «Я прочел третий вариант этого сценария. Должен сказать, что авторы, упорно перерабатывая его,— добились положительных результатов. Атмосфера сценария сделалась более жизнерадостной, мысль о солидарности советских людей, взаимовыручке в трудных условиях — выступила четче [...]. Мучить авторов новыми доделками считаю нецелесообразным. Всякое произведение от слишком усердных усовершенствований становится хуже. Второй вариант сценария «Испытание» был лучше первого, третий — лучше второго. Теперь можно разрешить к постановке».

Значит, победа?

Вот итоговый документ этой мучительной истории:

*31.5.1971 г.* Директору киностудии «Ленфильм» *тов. Киселеву И. Н.*

В Комитете по кинематографии при Совете Министров СССР рассмотрен сценарий Ф. Горенштейна и Ю. Клепикова «Испытание» (режиссер Ю. Клепиков).

Следует отметить, что над сценарием после обсуждения его в Главном управлении художественной кинематографии проделана определенная работа.

Однако постановка фильма по этому сценарию представляется нецелесообразной по тематическим соображениям.

*В. Баскаков*

Запрет на постановку «Испытания» не был ни случайным, ни единичным фактом. Гибель десятков перспективных сценариев о войне заранее была предрешена тем, что у комитета раз и навсегда установилось представление о том, какие фильмы о войне нужны, а какие не нужны. Вот очень характерный в этом отношении документ:

*28.8.1965 г.* Директору киностудии «Ленфильм» тов. *Киселеву И. Н.*

Около двух лет назад сценарий по рассказу Э. Казакевича «При свете дня»[3] вызвал ряд серьезных критических замечаний и не был рекомендован к постановке. Сейчас студия «Ленфильм» снова прислала его в Главное управление художественной кинематографии. Рассматривать вторично этот сценарий в настоящее время мы считаем нецелесообразным, так как по своей теме он не отвечает основным задачам, которые стоят перед нашей кинематографией в области разработки проблем Великой Отечественной войны, показа ее героики.

Сценарий «При свете дня» возвращаем.

Начальник Главного управления *Ю. Егоров*

Но что же это за «особые задачи», высоте и важности которых не могло соответствовать даже такое замечательное произведение, как известный рассказ Э. Казакевича «При свете дня»?

Вот еще одно послание на «Ленфильм»:

*15.7.1968 г.* Директору киностудии «Ленфильм» тов. *Киселеву И. Н.*

Главное управление художественной кинематографии рассмотрело вашу просьбу об (...) экранизации книги В. Инбер «Почти три года».

Несомненно, что дневник В. Инбер представляет собой талантливое произведение, раскрывающее события ленинградской блокады в лирическом аспекте, как раздумья и переживания героини, проведшей почти три года в осажденном городе.

Вместе с тем нельзя не учитывать, что большинство фильмов, созданных на материале блокады (в том числе и последние из них — «Просто девочка» Б. Бунеева и «Дневные звезды» И. Таланкина), раскрывают тему именно в лирическом, психологическом плане, рассказывают о частных судьбах отдельных людей.

По нашему глубокому убеждению, наиболее целесообразной и актуальной сегодня была бы работа более широкого плана, где показ блокадного быта и героизма ленинградцев сочетался бы с раскрытием их общенародного подвига, того места, которое занимает ленинградская оборона в общем ходе войны, и, наконец, той изощренно жестокой политики гитлеровцев, к которой они прибегали, стараясь сломить сопротивление в городе.

Очень важно осмыслить оборону Ленинграда с позиций «общестратегических», как важнейший фактор Великой Отечественной войны, сыгравший огромную роль в разгроме гитлеровского нашествия.

Именно такой аспект блокадной темы представляется оригинальным, современным и именно на его решение целесообразно направить сейчас усилия режиссеров-постановщиков.

Что же касается произведения В. Инбер, то оно не дает, на наш взгляд, необходимого материала для масштабного решения темы ленинградской блокады.

Начальник Главного управления *Ю. Егоров*
Главный редактор Сценарной редакционной коллегии *И. Кокорева*

[3] Сценарий А. Володина.

Должен заметить, что о необходимости величественных батальных кинополотен комитетские стратеги нередко заводили речь только потому, что просто-напросто надо было придушить какую-нибудь «слишком» камерную, «слишком» психологическую вещь, которая была не по нраву кинонадзирателям на Малом Гнездниковском. Когда им предлагали истинно художественные и вполне масштабные, вполне эпопейные вещи, они вдруг уходили в кусты и изобретали поистине дьявольские мотивировки, чтобы не дать осуществиться этим предложениям. Расскажу об одном из таких вывертов.

Заместителю председателя
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
тов. *Баскакову В. Е.*

Уважаемый Владимир Евтихианович!

Киностудия «Ленфильм» намечает экранизацию повести Ан. Кузнецова «Бабий яр». Это произведение, на наш взгляд, обладает большими художественными достоинствами. Обращаясь к мрачному периоду оккупации Киева гитлеровцами, автор показывает фашистское нашествие как общенародное бедствие, рождающее гнев и ненависть народа к захватчикам. Достоинства повести дают основание надеяться, что на основе ее будет создан значительный фильм, имеющий большое воспитательное значение.

Принципиальное согласие автора на экранизацию нами получено. Учитывая важность и сложность темы, мы собираемся поручить написание сценария одному из крупных драматургов. В качестве режиссера-постановщика намечен С. Г. Микаэлян.

Несмотря на то, что действие повести происходит в Киеве, мы считаем целесообразной постановку картины на «Ленфильме», что вполне отвечает желанию автора, — как сообщил нам Ан. Кузнецов, он по творческим соображениям решительно отказывается от передачи своего произведения Киевской студии им. Довженко.

Просим сообщить соображения комитета о возможности экранизации на нашей студии повести Ан. Кузнецова «Бабий яр».

Главный редактор
киностудии «Ленфильм» *И. Головань*

«Соображения» Комитета оказались поистине удивительными.

Не отрицая больших идейных и художественных достоинств повести «Бабий яр», сценарная редакционная коллегия считает, что по всему сюжетному строю произведения и месту действия всех происходящих событий (Киев) — экранизация «Бабьего яра» может быть осуществлена силами кинематографистов Украины.

Член СРК *И. Чекин*

Спрашивается: где же логика? Ведь сам автор повести не хочет отдавать свое детище студии имени Довженко. Да и сама эта студия такого желания не обнаруживает. Концы с концами никак не сходятся. Нет, сходятся! И логика здесь железная: любой ценой не дать сделать «сомнительную» вещь...

К числу «сомнительных» в свое время — еще до того, как Ларисе Шепитько удалось сломить сопротивление комитета — была отнесена и повесть Василя Быкова «Сотников», сценарий по которой первоначально написал сам автор. Р. Юренев так оценил этот сценарий: «Талант и гражданственность Василя Быкова вызывает во мне глубокое уважение. Писатель не изучал, он выстрадал материал войны, он проникает в сущность человеческих характеров, чувств, побуждений, он страстно осуждает малодушие, ведущее к предательству, и воспевает мужество и верность даже тогда, когда они ведут к гибели.

Сценарий «Сотников» написан хорошо — ясно, зримо, экономно. Сюжет, характеры, атмосфера, мысль — все выражено отчетливо, сильно. Однако, как мне ни печально, я не могу рекомендовать к постановке эту бесспорно талантливую и честную вещь. Я бы не хотел видеть на экране такой фильм — все в нем мрачно, безысходно, безнадежно.

Память о Великой Отечественной войне — одно из ценнейших моральных достояний современного советского человека. И в этой памяти ценны не только фанфары побед, но и испытания, страдания, народные беды, которые несла война. Но когда в художественном произведении есть только эти беды и страдания, да еще предательство, трусость, измена — это искажает историческую перспективу. Кино обладает огромной силой обобщения, поэтому факты и характеры, описанные Быковым, правдивые сами по себе,— на

экране могут перерасти в неверное, одностороннее представление о войне.

В сценарии — все гибельно. Гибельна честная и мужественная прямолинейность Сотникова. Гибельно самоотверженное принятие на себя миссии старосты — стариком Петром. Гибельно бабье, пассивное, но человеческое поведение Демчихи. Гибельна и борьба за жизнь — кто бы и как бы ни боролся: и жалкие детские попытки еврейской девочки спастись, и хитроумные расчеты сильного, жизнеспособного Рыбака. Выхода нет ни в чем, ни в геройской гордости, ни в зверином жизнелюбии, ни в религиозном следовании предначертаниям долга, ни в детской невинности и чистоте. И как бы страстно ни воспевал Быков Сотникова — мрачность общей концепции очевидна: будь ты чистым или подлым, будь мудрым или наивным — конец один. Но ведь мы все-таки не сгибли, победили!

И еще: локальность, ограниченность места и времени действия сценария как-то выводит за скобки то важнейшее обстоятельство, что мы воевали с немцами, фашистами. В «Сотникове» эта большая война не ощущается: мы воюем между собой, партизаны с полицаями, коммунисты с кулаками, патриоты с предателями. Такая композиция была бы оправдана в сценарии о гражданской войне, но не о Великой Отечественной. Основное в ней не междоусобицы, а народное единство.

О войне нужно делать глубокие, честные, драматичные фильмы. Надо перестать трепать военную тему в поверхностных шпионских и приключенческих «боевиках». Но и безысходная мрачность «Сотникова» для глубокого и верного изображения войны — недостаточна. Нужна бóльшая широта кругозора, бóльшая многокрасочность».

Вот так.

А в реальной практике киноаппаратчиков удавка запретов и ограничений стягивается все туже и беспощаднее. Не годится «бытописательство», но не проходят и «абстрактность» и «притчевость». Отвергается «камерность», «лирическая исповедальность», но осуждается и «обнаженный трагизм», который трактуется как «безысходная мрачность». Так, может быть, сгодится хотя бы романтизированный подход? Ну, такой, например:

«Художественный совет 3-го творческого объединения студии «Ленфильм» рассмотрел и одобрил литературный сценарий М. Калика и А. Шарова «Король Матиуш и Старый доктор», основанный на мотивах творчества выдающегося польского педагога и писателя Корчака.

Важным опорным моментом сценария является сказка-утопия Корчака о детском короле Матиуше, в которой выражен существенный мотив его педагогики: серьезность детства, доверие к инициативе и самодеятельности ребенка. По мысли Корчака, детство не приготовление к жизни, это — сама жизнь, сложная, особенная, исполненная прекрасной духовности. В замысле картины именно этот мир сталкивается с бесчеловечностью и смертоносным варварством фашизма.

Существо замысла состоит в параллельном развертывании сказки и изуродованной фашизмом действительности, причем последняя выражается в стилистике, приближенной к репортажу и прямо включающей в себя документальный киноматериал. Оба эти ряда взаимопроникают и взаимодействуют, обнаруживая наряду с наивно-фантастической также и реальную сторону сказки: заключенную в ней силу разума, убеждения, добра и солидарности — ту силу и высоту духовности, в которой преодолевается бесчеловечная действительность, создаются условия подвига, формируется духовный комплекс героя. [...]

Замысел картины, отражающий мир детской жизни и фантазии, является антифашистским по своей идее и своему основному пафосу. Совмещая сказку и действительность, прошлое и настоящее, конкретное время и прелесть детства в его вечной и непреходящей повторяемости, замысел картины по жанровой задаче имеет в виду сближение острой фантазии и документальности, репортажного и игрового кинематографа, трагедийности и комизма, доброго юмора и сарказма.

Художественный совет считает, что в литературном сценарии М. Калика и А. Шарова изложенные здесь задачи в основном нашли свое решение.

С учетом предложенных замечаний художественный совет принял решение одобрить литературный сценарий «Король Матиуш и Старый доктор» и представить его для утверждения руководству студии и Госкомитета, подчеркнув со своей стороны высокую оценку предлагаемого замысла картины.

Председатель Художественного совета *В. Я. Венгеров*

Вот, казалось бы, и «диапазон», и желанная «многокрасочность», и «свет-

лое и горькое». Но... Дерзкий, открыто экспериментальный сценарий решили в первую очередь проверить на М. Блеймане, зная его неприятие произведений, не вписывающихся в традиционное повествовательно-психологическое направление. Блейман, однако, на сей раз проявил и терпимость к художественному инакомыслию, и достаточную проницательность. Отзыв его в основном был вполне положительным: «А. Шаров написал превосходный очерк о Корчаке. Сказка Корчака о короле Матиуше превосходна и популярна. М. Калик — режиссер, тяготеющий к сказке, к работе с детьми, к лирическим характерам взрослых. Мне кажется, что лучшего выбора материала для своей постановки М. Калик сделать не мог. Этот материал «ложится» в его художественную психологию, очень к нему подходит. [...]

Я должен сказать, что изобретение в работе авторов есть, вернее, есть заявка на это «художественное изобретение», и что, по моему мнению, поставить фильм с поляками или без них о Корчаке надо. Это удивительная фигура мирового плана, мирового гуманистического героизма и заслуживает фильма. А ставить этот фильм должен именно М. Калик...»

Казалось бы, путь открыт. Однако дальнейшая судьба сценария полностью теряется в густом комитетском тумане. Официального прямого отказа вроде бы и нет. Но в деле сохранилась служебная записка И. Чекина своему шефу Е. Суркову: «Дорогой Евгений Данилович! М. Н. Калик — был у меня, и мы провели чрезвычайно краткую беседу, т. к. основной вопрос, целесообразно ли запускать в производство такой фильм — мы можем решить лишь вместе с Вами [...]. Я излагал свои краткие соображения Вл. Евт.[4] о сомнительности такого замысла в плане нашей кинематографии. Он их разделяет. (Естественно, что на беседу с Вл. Евт. я при встрече не ссылался.)

Если вы уедете отдыхать до моего возвращения из Ленинграда (22.XI), оставьте, пожалуйста, Ваши соображения.

Приветствую

*Игорь Вяч.*

*17.XI.66 г.»*

Документальных свидетельств «соображений» Е. Суркова не сохранилось. Тем не менее итог известен. Поставить сценарий о Корчаке не дали: зачем нам фильм о поляке, если даже сами поляки не собрались до сих пор сделать такой фильм?

В поневоле беглом обзоре я коснулся в основном тех (далеко не всех!) потерь, которые понесла на этом «тематическом направлении» только одна наша студия — «Ленфильм». А ведь рубили везде, на всех студиях с не меньшей беспощадностью. Если только перечислить оригинальные сценарии и экранизации известнейших произведений военной прозы, начиная со сценария А. Солженицына «Истину знают танки», с «Пастуха и пастушки» В. Астафьева, то есть риск целиком заполнить оставшееся пространство этой публикации одними названиями и фамилиями. Но ведь надо сказать и о том, что мы потеряли на других направлениях...

*Продолжение в следующем номере*

[4] В. Е. Баскакову.

# Кино тоталитарной эпохи

*Едва ли не самым интересным событием XVI МКФ в Москве единодушно признана была гостями фестиваля ретроспектива фильмов «Кино тоталитарной эпохи». Впервые собранные вместе «под крышей» одной программы советские, немецкие и итальянские картины 1933—1945 годов послужили поводом для острейшей полемики на международном симпозиуме, который организовали Союз кинематографистов СССР и ФИПРЕССИ при участии Госфильмофонда. С интересными сообщениями, затрагивающими разные аспекты проблемы «тоталитарная власть и кинематограф», выступили киноведы, историки, философы и социологи из ФРГ, Венгрии, Польши, США, Франции, Норвегии, Италии, Болгарии, Великобритании, ГДР, Греции, Западного Берлина, наши советские коллеги. Выражая благодарность составителям программы и редакторам стенографического отчета М. Туровской, А. Деменку, К. Разлогову, редакция сожалеет, что вынуждена ограничиться публикацией лишь отдельных фрагментов этого важнейшего разговора. В сокращенном, журнальном варианте дискуссии, который мы планируем печатать в трех номерах, принимают участие: Майя Туровская, Марсель Мартен, Каллисто Козулич, Клаус Эдер, Иен Кристи, Нея Зоркая, Карстен Витте, Томас Ротшильд, Анджей Вернер, Семен Фрейлих, Кирилл Разлогов, Наум Клейман, Леонид Козлов, Тони Андрейков, Лилия Маматова, Екатерина Хохлова, Акош Силади, Вадим Межуев, Анатолий Латышев, Ирина Шилова.*

**Клаус Эдер (ФРГ).** Хорошо известно, что Советский Союз освободил Германию от фашизма. Но мы попытаемся говорить совсем о другом: об уровне искусства. Я знаю, что, с точки зрения морали, нужно быть осторожными, чтобы не оскорбить нравственное чувство советских людей. Ведь борьба против фашизма стоила вашему народу миллионов жизней. И мы не хотели бы затрагивать эту сторону проблемы...

Широко распространено мнение, что в «третьем рейхе» существовали политические или пропагандистские фильмы — весьма слабые по очевидным причинам — и развлекательные фильмы, которые могли быть и *не политическими*. Во всех интервью, во всех автобиографиях, написанных после войны — скажем, Лени Рифеншталь и другими, утверждается, что они — художники и не занимались политикой. Лени Рифеншталь говорила, что «Триумф воли» — это только документ, и такое мнение весьма широко распространено в Германии. Я же считаю, что развлекательное кино является в той же степени фашистским или сталинским, как и чисто пропагандистское.

**Леонид Козлов.** Я хотел бы задать вопрос Майе Туровской. Не можете ли вы дать более или менее точную дефиницию термина «тоталитарное кино»?

**Майя Туровская.** «Кино тоталитарной эпохи», если быть точными. Дефиницию этого термина я дать не могу. Но она существует для каждого на таком же интуитивном, эмпирическом уровне, как дефиниция «зрительское кино».

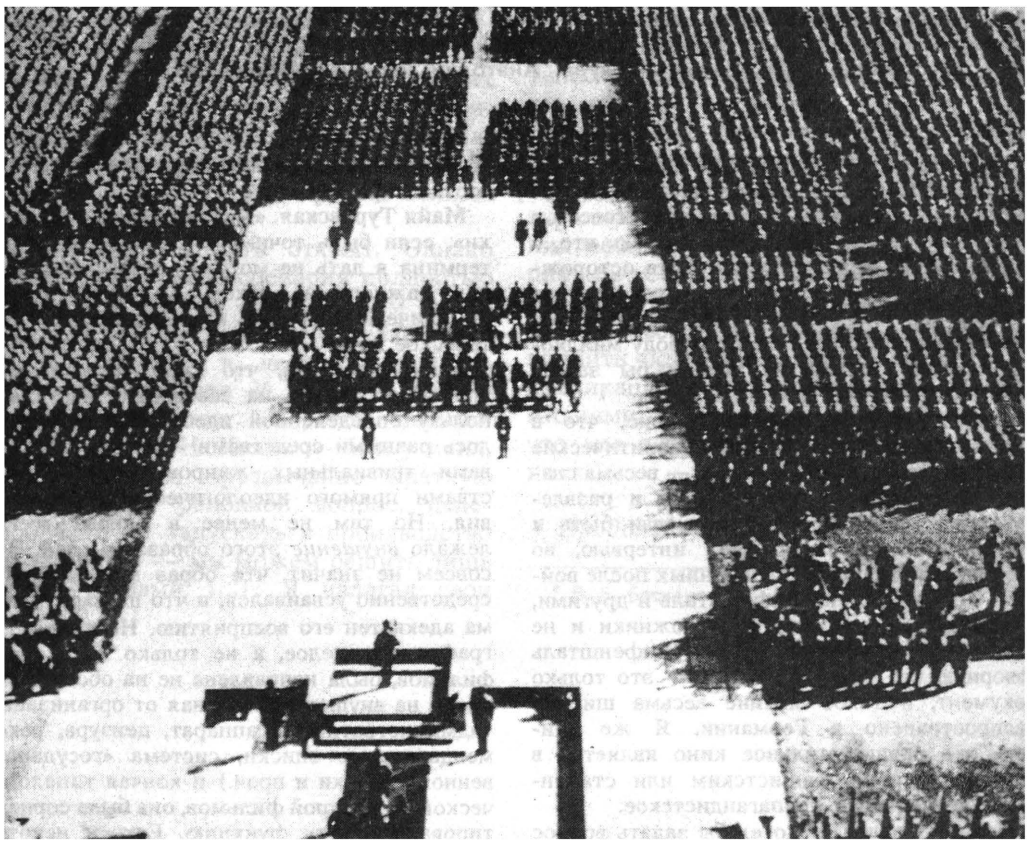
Можно сказать, что кино тоталитарной эпохи направлено на завоевание зрителя в пользу определенной идеологии. Это делалось разными средствами — иногда средствами тривиальных жанров, иногда средствами прямого идеологического воздействия. Но тем не менее в основе всегда лежало *внушение* этого образа мыслей. Это совсем не значит, что образ мыслей непосредственно усваивался, и что message фильма адекватен его восприятию. Но кинематография как целое, а не только как корпус фильмов, была направлена не на обслуживание, а на внушение. Начиная от организации (административный аппарат, цензура, рекомендательные списки, система «государственной» оценки и проч.) и кончая типологической структурой фильмов, она была сориентирована на эту функцию. Есть и некоторые специфические структурные принципы,

устойчивая система ценностей. Тоталитарная система — манихейская, она всегда основана на противоположности «герой — враг»; на иерархии «герой — вождь» (как истина в последней инстанции); на примате сверхценной идеи над человеком. Содержание понятий может быть разное, но структура сходная. Нам приходится сопоставлять такие фильмы, как «Еврей Зюсс» и «Великий гражданин», хотя по сюжету они не имеют между собой ничего общего, потому что в одном случае речь идет об уничтожении расового врага, в другом — об уничтожении классового врага. Разные по содержанию, они сходны по функции: «если враг не сдается, его уничтожают». Конечно, все эти категории — герой, враг, идея — не исключительная принадлежность кино тоталитарного режима (вспомним, к примеру, религиозные фильмы). Исключительна здесь, скорее, сквозная организация кино как целого и придание статуса реальности символическим понятиям («расовый враг», «классовый враг»).

**Томас Ротшильд (ФРГ).** В большом количестве вестернов тоже есть такой постулат: если врага, преступника или убийцу нельзя изменить, то его надо убить. «Тоталитарное кино» — неподходящий рабочий термин. Я бы тоже предпочел термин «кино тоталитарной эпохи».

**Каллисто Козулич (Италия).** Может быть, стоит упростить проблему, используя термин в философском плане. Мы говорим о периоде в развитии трех кинематографий — советской, немецкой и итальянской. Во всех этих странах государство и правительство, которое было представлено одной партией, контролировали кинематограф и поддерживали его. Так что, по сути дела, речь идет об одном и том же.

Несколько фильмов ретроспективы было снято во время войны. Я не думаю, что они ярко характеризуют период тоталитаризма. Например, «Нашествие» Абрама Роома — фильм типичный для страны, которая подверглась агрессии. Таких фильмов довольно



*«Триумф воли», режиссер Лени Рифеншталь (Германия)*

много. Его можно сравнить с английскими, американскими фильмами, которые делались в этот период. Я не вижу здесь отпечатка тоталитаризма. По крайней мере, это не столь очевидно.

Мы еще не коснулись вопроса сопротивления, которое оказывали деятели кино давлению со стороны правительства. Такое сопротивление существовало и в Италии, и в Германии во времена фашистской и нацистской диктатуры. Особенно в Италии, потому что во время войны в кино уже работали Висконти и Де Сика.

**Марсель Мартен (Франция).** Я считаю, что мы не можем говорить о собственно тоталитарных фильмах. Мы говорим о тоталитарной эпохе как об историческом периоде, о тоталитарном обществе, где кино используется как инструмент жесткой идеологической обработки.

Например, голливудское кино — это тоже по-своему тоталитаризм, поскольку его цель — пропаганда американского образа жизни. Но здесь нельзя говорить о тоталитаризме, так как это кино создается в демократическом обществе, которое допускает другие направления, скажем, андеграунд.

**Иен Кристи (Великобритания).** Поскольку я из Великобритании, я как-то не совсем понимаю такое сравнение тоталитарных режимов. С самого начала дискуссии меня беспокоят вопросы методологии, а также существование некоторых мифов, которые присутствуют в нашем разговоре.

Попытаюсь очень кратко остановиться на идеях, высказанных некоторыми из выступавших. То, что государство является единственным продюсером — очень привлекательная идея. Но, очевидно, проблема заключается в первую очередь в посредничестве и степени автономии кинематографистов.

Каждый, кто изучает советское кино, знает, что в СССР постоянно создавались самые удивительные фильмы, которые, казалось бы, было немыслимо снять, и многие из них в разные времена были положены на полку. Это явление не только 60-х, но и 50-х, 40-х, 30-х годов. Согласитесь, что трудно назвать идеально отлаженной систему, в которой создавались такие фильмы, как, например, «Строгий юноша» Абрама Роома. Человеком, который использовал кино в качестве инструмента пропаганды, был Геббельс. В советском кино мы не видим ничего подобного.

И второй миф, которым мы, кажется, начинаем увлекаться. Я думаю, что очень соблазнительная книга Зигфрида Кракауэра «От Калигари до Гитлера» стала основой социологической истории кино. До нее больших работ о роли кино в области политики не писали. Но после выхода этой книги все стали думать, что немецкие фильмы 20-х годов прокладывали путь Гитлеру. Думаю, что это очень сомнительно. Я сожалею, что во время ретроспективы, составленной, подчеркну, замечательно, мы не смогли изучить стратегию кинематографистов, с помощью которой они избегают чрезмерного воздействия со стороны тоталитарной системы. Посмотрите на советское кино: мы можем обнаружить очень интересные попытки избежать участи инструментов власти. Например, в случае Бориса Барнета. Или, вспомним, Фридриха Эрмлера. Он как раз хотел быть на передовой, потому что он верил в то, что делал. Мы видим различные стратегии выживания внутри тоталитарной эпохи. Я предлагаю это как предмет для обсуждения.

**Семен Фрейлих.** Я бы поддержал Томаса Ротшильда в том, что мы запутаемся в вопросах, если «тоталитарное» и «государственное» сделаем синонимами, а «идеологическое» будем рассматривать только как отрицательное. Опасность предложенной концепции (не самой концепции, а возможного толкования) заключается в том, что мы как бы считаем все сделанное при Сталине сталинистским кино. Я спорил с нашими киноведами на пленуме Союза кинематографистов, написал в статье, что это схематизирует историю советского кино: разбивка на четыре периода — кино Ленина, кино Сталина, кино Хрущева и застойное кино. Эта схематичная периодизация игнорирует специфику искусства, поскольку абсолютизирует ход общественного развития. А между тем в любом обществе искусство не является зеркальным отражением общественного сознания, имеет свою особую периодизацию и свое имманентное развитие. Приведу такой пример.

В период жестокого застоя было сделано сто очень хороших картин, которые мы реабилитировали. Теперь же, в период общественной свободы, мы живем этими фильмами и завоевываем премии, а новых сильных картин нет.

Периодизация, из которой исходит наша ретроспектива: все, что сделано в эпоху Гитлера,— гитлеристское, а в эпоху Сталина — сталинистское,— весьма сомнительна.

В науке приблизительность всегда на грани неправильного. И по этой концепции «Бежин луг» и «Александр Невский» — фильмы тоталитарной эпохи и, если хотите, тоталитарного стиля. А ведь все наоборот. Не

случайно Сталин преследовал «Бежин луг», который был дважды запрещен. Когда художник работает в тоталитарное время и использует некоторые черты этого времени, то это еще не значит, что он выражает суть эпохи. И если хотите, «Бежин луг» был оппозицией к той теме, которую он брал... Надо понять, что эпоха Сталина начинается раньше, чем возник Сталин. И эпоха Сталина не кончилась со смертью Сталина. Отсюда и сложности в реализации искусства.

*«Юный гитлеровец Квекс», режиссер Ханс Штайнхоф (Германия)*

**М. Туровская.** Я не знаю, присутствовал ли Семен Фрейлих с самого начала нашей ретроспективы, но в нашу задачу не входило сказать, что все одинаково. Мы взяли «Бежин луг» потому именно, что он не похож. Когда мы его брали в программу, нам казалось, что именно по нему видно, как он выпадает из программы. Мы брали фильмы по принципу сравнимости — что предполагает и поиск сходства, и обнаружение противоречий.

Я лично считаю, что искусство никогда не совпадает с идеологией. Но нельзя все включать в одну ретроспективу. Можно сделать отдельную, совершенно иную ретроспективу, которая будет показывать фильмы, не входящие в основные идеологические движения. И это тоже будет очень интересно...

**Кирилл Разлогов.** Как-то в ходе подготовки ретроспективы мы с Наумом Клейманом попытались определить контуры интересующего нас материала и пришли к выводу о наличии в кинорепертуаре тоталитарной эпохи четырех различных групп произведений.

Первая группа — официальные выразители господствующей идеологии, «тоталитарное кино» в собственном смысле слова. Примерами такого рода могут служить «Великий гражданин» или «Триумф воли». Вторую группу составляют фильмы не канонизированные, но тем не менее содержащие в себе, в своей структуре отпечаток типа художественного мышления, характерного для той или иной тоталитарной системы. Об этом могут говорить сюжетные коллизии и способы разрешения конфликтов, определенные визуальные конфигурации, принципы взаимоотношений изображения со звуком, наконец, музыкальные мотивы... В принципе перечень этот бесконечен, а конкретные варианты всегда индивидуально своеобразны, будь то «Петерман против» или «Волга-Волга».

Третью группу составляют произведения, которые можно назвать «эскейпистскими» в собственном смысле данного термина: их авторы стремятся «бежать» от всесильной системы в вымышленные или экзотические страны, в мир «чисто личных» чувств, в более или менее отдаленное прошлое. Побег этот чаще всего бывает иллюзорен, ибо не только господствующая идеология, но и господствующая поэтика как бы пронизывают многие из таких лент изнутри, даже помимо воли авторов. Яркие примеры здесь дают приключенческие и музыкальные фильмы.

В четвертую группу входят произведения, направленные против тоталитарного режима. Если три первые группы можно в той или иной степени найти в любой, в том числе и самой демократической, социально-политической системе в неизменной форме, то последняя группа под давлением извне претерпевает наиболее ощутимые трансформации: ведь тоталитаризм — по определению — не терпит открытого инакомыслия, и любой протест здесь неизбежно будет носить иносказательный, завуалированный, эзо-

пов характер. Отсюда и великая художественная сила тех немногих произведений, которые все же аккумулируют потенциал неприятия, в отличие от блеклой однозначности «фильмов протеста» в плюралистических обществах.

Парадоксальный пример в этом плане дает французское кино периода оккупации: неожиданный взлет художественного самосознания нации на фоне национальной катастрофы был вызван и самой возможностью скрытого, «чисто эстетического» протеста, и тем фактом, что эмиграция мастеров старшего поколения наконец-то освободила поле деятельности молодым режиссерам.

*«Ханс Вестмар — один из многих», режиссер Франц Венцлер (Германия)*

Как и всякая схема, приведенная выше условная классификация чрезвычайно уязвима в деталях, но, на мой взгляд, правильна по существу акцентом на неоднозначности отношений между эпохой (в том числе и тоталитарной) и творчеством. Сегодня я пошел бы даже еще дальше: самые «тоталитарные фильмы» (тот же «Триумф воли»), и это выясняется только со временем, содержат в себе нечто большее, нежели утверждение господствующих заблуждений. Даже сейчас уже ясно, что так называемое сталинское барокко — явление огромной эстетической значимости. Наличие большого числа побочных линий, тенденций, смыслов и значений, которые обнаруживают себя лишь в контакте с последующими эпохами жизни человечества,— общая черта *всех* произведений искусства. Предвидя возражения, что «тоталитарное кино», мол, нельзя считать искусством, скажу больше — общая черта вообще *всех культурных «текстов»* (в широком семиотическом значении этого термина).

Приведу в качестве доказательства один давний пример: Эдмунд Берк был, как известно, консервативным критиком Великой Французской революции, то есть в понятиях того времени — реакционером, и это несомненно наложило отпечаток и на его теоретические воззрения. Однако для нынешних ис-

следователей, в том числе и левых, достоинства эстетических сочинений Берка «перевешивают» тяжелое бремя его политических взглядов (а в контексте современного культурного консерватизма, в том числе и у нас в стране, последние вовсе не кажутся столь одиозными).

**К. Эдер.** Меня удивляет, что здесь говорят о немецком кино нацистского периода как об искусстве. Я сознательно сделаю полемическое замечание.

В период с 1933 по 1945 год кино как искусство в Германии не существовало. Я и сам отказываюсь говорить об этом кино как об искусстве. Даже в том, что касается Лени Рифеншталь.

Можно было бы напомнить, что те, кто создали лучшие образцы немецкого кино 20-х годов, впоследствии эмигрировали. Вот имена этих людей: оператор Карл Фройнд, сценарист Карл Майер, продюсер Эрих Поммер, актеры Петер Лорре, Конрад Фейдт, режиссеры Вильгельм Дитерле, Златан Дудов, Фриц Ланг, Роберт Сьодмак, Макс Офюльс и многие другие.

**Вадим Межуев.** Все исходят из того, что Сталин, Муссолини, Гитлер породили тоталитарные режимы, породили тоталитаризм. На мой взгляд, все наоборот. Тоталитаризм родил Сталина, Муссолини, Гитлера и многих других. Тоталитарное сознание возникает задолго до возникновения тоталитарного режима, и без этого мы не сможем понять, как возникли эти режимы в XX веке.

Тоталитарное сознание (я говорю о тоталитарном сознании, а не о тоталитарной идеологии), может быть, нигде не дало себя знать так, как в искусстве. И в какой-то степени художники несут ответственность за тоталитарные режимы XX века.

Прежде всего нужно очень коротко сказать, что такое тоталитарный режим. Иначе невозможно понять, о чем идет речь. Во-первых, тоталитаризм — это не режим личной власти. Во-вторых, тоталитаризм — это не власть государства над кинематографом, искусством или другими сферами общественной и духовной жизни. Тоталитаризм возникает как кризис государства, как кризис традиций государственных институтов власти. И его нужно связывать с партией, а не с государством. В таком случае мы подходим к определению тоталитарного искусства: это то, что мы всегда называли партийностью искусства.

Термин «тоталитаризм» придуман не франкфуртской школой, он лишь использовался ею для объяснения определенных политических режимов. Этот термин мы прежде находим в гегелевской философии. Тоталитаризм в точном смысле слова есть господство всеобщего над индивидуальным, безличного над личным, всех над одним. Вот почему вождизм как очень важный продукт тоталитаризма не тождествен власти монарха или какого-нибудь диктатора прошлого.

Тоталитаризм вырос из кризиса империализма или из невозможности либерализма. Это очень важно понимать. И подготовлен он был, на мой взгляд, определенной частью интеллигенции конца XIX — начала XX века... В этом смысле авторитарное сознание созревало в произведениях Эйзенштейна, Мейерхольда, Маяковского или, скажем, в определенных типах авангардизма начала XX века, как, например, футуризм. И как же не видеть, что прежде чем возникли политические режимы, им предшествовала мощная идеологическая подготовка. Точно так же, как возникавшим режимам в современном буржуазном обществе предшествовало Просвещение, то есть совершалась определенная идеологическая революция.

Мы все время забываем, что Сталин не был оригинален в своей постановке вопросов управления культурой. Ему предшествовала теория Пролеткульта. Кстати, Сталин воспроизвел эту теорию. Помимо социалистического реализма, это была абсолютная теория Пролеткульта.

Тоталитарное сознание возникает у нас в начале века в области искусства, в области эстетики. И здесь мне очень хотелось бы подчеркнуть (и меня это больше всего интересует), что кинематограф времен Сталина или времен Гитлера — это не искусство по принуждению. Ошибочно так думать. В значительной степени это было искусство по убеждению. Потому что тоталитарная программа — большой соблазн для художника XX века. И этот соблазн можно наблюдать до сих пор — большой соблазн, если хотите, неприятия того, что тоталитарному искусству можно противопоставить либеральное искусство, обращенное не к массе, не к народу, не к нации в целом, не к классу — обращенное к отдельному индивиду. И в кино — в силу его массовости или каких-то других черт — это проявилось больше всего. Вождь, лидер — это только один конец цепи тоталитаризма, но есть обязательно и другой конец этой цепи — там стоит народ, масса, класс, то есть любое коллективное образование. Тоталитарная идеология, доведенная до предела коллективистской идеологией,— это не апелляция к отдельной личности. Это апелляция к массе, к народу, к нации в целом — без всякого понимания того, что

это внутренне дифференцированное, но не индивидуализированное состояние.

Когда подходишь к этим вещам, начинаешь понимать, что о них все-таки надо говорить не просто как о тотальности, надо говорить не как об историческом периоде, а как о целом умонастроении, которое было порождено в какой-то степени классикой — и немецкой и особенно русской,— и надо нести за это ответственность.

И в России это было — апелляция к нации, апелляция к народу вообще, апелляция к каким-то соборным коллективистским формам существования. Вот источник тоталитаризма, когда за коллективом, за массой не видят индивида. Я так понимаю.

*«Великий гражданин», режиссер Фридрих Эрмлер (СССР)*

**Карстен Витте (Западный Берлин).** Необходимо помнить, что успех таких пропагандистских фильмов, как «Юный гитлеровец Квекс», является в основном следствием реалистической тенденции, развивавшейся до 1933 года. Кинематографический язык был заимствован у левого, или так называемого пролетарского, кино, которое, стремительно развивалось в 1930—33 годах. Поэтому успехи и эффективность нацистского кино станут поняты только в том случае, если вы увидите, что было экспроприировано у левых и национализировано под крылом правых.

**К. Эдер.** Но какая в таком случае существует взаимосвязь между фильмами, которые приказывал делать Геббельс или государство, и фильмами, которые, как правило, создавались по воле самих режиссеров или сценаристов?

**К. Витте.** Геббельс мог и не приказывать делать политические фильмы, потому что все честолюбивые художники как раз хотели участвовать в этом движении, хотели внести в него свою лепту и принять участие в создании националистического кино. В своем выступлении в августе 1933 года на открытии имперской кинопалаты, которую он насильно создал, Геббельс заявил, что ждет от кинематографистов немецкого «Броненосца «Потемкин». И в 1936 году был сделан немецкий фильм «Броненосец «Севастополь», который действительно имел прямые аллюзии с «Броненосцем «Потемкин».

Но тем не менее первая волна чисто политических пропагандистских фильмов, например «Юный гитлеровец Квекс», «Ханс Вестмар» или «Штурмовик Бранд», была сделана не по заказу. В 1933 году эти фильмы создавались добровольно. И Геббельс был совершенно неудовлетворен фильмами «Ханс Вестмар» и «Штурмовик Бранд». Но мы должны учитывать, что внутри определенной системы у зрителя не было выбора. Он не мог стать никем иным, как только эмоционально одобряющим фашизм, потому что, установив государственную монополию, Геббельс тем самым не позволял никакой конкуренции. Это основное, чего он добился.

После 1938 года он даже не позволял прокатывать иностранные фильмы.

**К. Эдер.** А как в «третьем рейхе» работали кинокритики и как относились к кинокритике?

**К. Витте.** Кинокритика, как и кинорежиссура эмигрировала. Это совершенно ясно. Параллельно с Пабстом и Лангом эмигрировали знаменитые критики Веймарской республики, которые создали основы самой критики. Рудольф Арнхейм эмигрировал в фашистский Рим и там занимался своей исследовательской работой. Бела Балаш уехал в Москву, чтобы продолжить работу здесь. Зигфрид Кракауэр, самый знаменитый тогда кинокритик, эмигрировал в Париж, позже в Нью-Йорк.

**К. Эдер.** Можно ли сказать, что некоторые фундаментальные идеи неореализма были рождены в Экспериментальном центре итальянской кинематографии и в «Ревю де Чинема», то есть в самый разгар фашистского периода?

**К. Козулич.** В какой-то степени так считать можно. Редактором журнала «Ревю де Чинема» был сын Муссолини Витторио. И в общем-то это помогало. Практически там возникла коммунистическая группа, в которую, например, входили Марио Аликате, Уго Казираги, Карло Лидзани, Джузеппе Де Сантис. И все они вели борьбу, которую можно назвать борьбой «новой волны». Раньше в Италии практиковались в основном развлекательные фильмы «белых телефонов» или же формалистические работы, например Солдати и Кастеллани, который, кстати, начинал с экранизации «Выстрела» Пушкина. Все они плохо принимались прогрессивной критикой, которая настаивала на необходимости реалистических фильмов.

Однако то, что произошло после войны, в какой-то мере изменило ситуацию. Появление Росселлини направило кинематографическое мышление по несколько иному пути, которого не существовало раньше. Он придерживался такого мифологического подхода, который и вызвал столь глубокие изменения в кинематографе.

Но мы здесь говорили об эстетике 30-х годов. И в этом отношении ваше замечание верно.

**Екатерина Хохлова.** В Советском Союзе кинематографу всегда уделялось большое внимание как важнейшему средству идеологической борьбы. Существует ряд постановлений, резолюций, декретов, подтверждающих, что государство стремилось сосредоточить свою власть над кинематографом и подчинить его своим задачам буквально с первых лет своего существования. Эта политика оставалась неизменной на протяжении всех лет Советской власти.

В частности, в 1927 году в процессе подготовки к первому партсовещанию по кинематографии, которое состоялось в марте 1928 года, был написан большой доклад «Итоги и перспективы кинематографии СССР». Этот доклад неизвестен широкому читателю, поскольку он до сих пор не опубликован, он находится в архиве «Совкино».

*Именно этот доклад* лег в основу резолюции партсовещания. Но тем не менее мне хотелось бы упомянуть о нем, поскольку многие идеи доклада весьма характерны для последующей политики партии и государства уже в 30-е годы.

В докладе говорилось о том, что кино *является главным* конкурентом церкви в Советском государстве и главным проводником *коммунистических идей; что задача кинематографистов* и задача партии состоит в первую очередь в том, чтобы с помощью кинематографа воспитать в массах коммунистические убеждения.

В этом же докладе подчеркивалось, что критика, как было сказано, «облаивает» те картины, которые нравятся рабочим, то есть картины развлекательных жанров. Ставился вопрос о том, что такое идеология в кино. Отмечалось, что лишь те идеи, которые организуют сознание массового зрителя для строительства социалистического общества, важны и необходимы для осуществления их в картинах. В качестве главного выдвигался лозунг советских кинопредприятий: «Стопроцентная идеологическая выдержанность и стопроцентная коммерческая рентабельность».

Там же были даны три основных направления, по которым должно развиваться кинопроизводство. На первое место ставились картины героические, признанные мобилизовать сознание масс. Содержание этих картин кинематографистам предлагалось черпать в истории революционной борьбы рабочего класса и в истории партии. Второе место занимали картины по проблемам быта переходной эпохи от капитализма к коммунизму. И третье место — «Меньшие по значимости и большие по количеству — развлекательные картины, цель которых борьба с губительными увлечениями — пьянством, хулиганством и т. д.».

Эти три направления и стали теми направлениями, по которым в основном развивалась кинематография в 30-е годы. Причем картины героические действительно заняли первое место в кинопроизводстве.

Те картины, которые не подходили идеологически, но каким-то образом все же были созданы, сразу закрывались, подвергались строжайшей критике и в прокат не выпускались. Примером тому может послужить история с фильмом Льва Кулешова и Леонида Оболенского «Кража зрения», снятым в 1934 году после «Великого утешителя». Этот фильм, малоизвестный у нас и выпавший из истории кино, был подвергнут строжайшей критике и запрещен, как позднее «Бежин луг» Сергея Эйзенштейна. Причем фильмы даже не клались на полку, как в последующие десятилетия, а просто уничтожались.

Период между 1928 и 1933 годами был тяжелейшим для кинематографистов, поскольку это было время массовых чисток; когда многие творческие работники вынуждены были пройти через моральную экзекуцию. Это был момент, определивший для многих из них их позицию в последующие годы.

В середине 30-х годов к высказыванию В. И. Ленина о том, что кино является важнейшим из искусств, Сталин добавил, что кино — не только, самое важное, но и самое массовое из искусств. И этот лозунг на протяжении тридцати лет осуществлялся на практике.

Интересно, как советские фильмы выпускались в прокат по количеству копий. К концу 30-х годов самые идеологически выдержанные картины «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» и другие получали наибольшее количество копий, и это положение сохранялось до начала 50-х годов. В то же время, например, такой прекрасный фильм, как «Ледолом» Бориса Барнета, снятый в 1931 году, был выпущен всего в двух копиях и практически никогда не был на экране.

Зарубежных картин в прокате практически не было, но те картины, которые изредка появлялись (например, «Большой вальс», «Маленькая мама»), пользовались огромным успехом у советских зрителей, и сразу же как бы в ответ на это кого-то из советских режиссеров заставляли создавать нечто похожее, чтобы такой же сюжет существовал и в советском варианте.

Эта ситуация сохранялась до начала войны и несколько изменилась в послевоенные годы, когда на экраны попало много трофейных лент. Изоляция советского кинематографа оказала очень сильное влияние и на производство советских фильмов, и на психологию кинематографистов, и на зрителей. И мне кажется, что это положение сохраняется до сих пор.

**М. Туровская.** Как видим, еще в 1927 году было сформулировано все, что будет потом осуществляться в нашем кино в 30-е годы. Кстати, схема, предложенная в докладе «Итоги и перспективы кинематографии СССР», осуществлена была в «третьем рейхе» даже более полно (больше развлекательных лент).

**Е. Хохлова.** Мы достаточно плохо знаем механизм отношений между властью, прокатом, зрителем и режиссером. Здесь следует учитывать и позицию художников начала двадцатых годов, например представителей старшего поколения, таких, как Протазанов, которые уже давно работали в кинематографе. Эта сложная система отношений недостаточно хорошо изучена.

**Нея Зоркая.** Еще одним фактором, который необходимо учитывать, является система перемонтажа зарубежных фильмов, которая у нас абсолютно не исследована. Для этой цели существовало специальное заведение при Главном управлении кино, где работали, например, братья Васильевы. Это заведение воспето рядом советских кинодеятелей, включая Виктора Шкловского, который в своей книге «Моталка» восхищался мастерским умением Сергея Васильева останавливать действие, в результате чего вместо хеппи энда у американского миллионера наступал инфаркт.

Это бесчинство по отношению к оригиналам, в том числе великим картинам, скажем, Гриффита, мне кажется, впоследствии имело не только нравственный, но и эстетический смысл.

**М. Туровская.** Нея Зоркая абсолютно права. Наша давняя мечта с Наумом Клейманом — найти перемонтированный Сергеем Эйзенштейном и Эсфирью Шуб вариант «Доктора Мабузе» Фрица Ланга. Наверное, это будет замечательный материал для исследователей и кинематографистов.

Немецкие фильмы перемонтировались точно так же, как и американские. Например фильм «Улица», который лежит в нашем Госфильмофонде. К нему писались длинные-длинные титры, где содержание излагалось прямо наоборот тому, что было в оригинале. Как известно, в этом фильме речь идет о проститутке, но поскольку в нашем сознании проститутка — сословие угнетенное, то в титрах рассказывалось, что мелкий буржуа третирует бедную женщину, и она вынуждена ради заработка выйти на панель. Это отдельная и очень интересная проблема — советизация западных фильмов.

**Анатолий Латышев.** Разумеется, есть определенное различие между руководством «тоталитарным кино» (если употреблять этот

термин) в Германии, в Италии и у нас, в Советском Союзе. Дело в том, что все работы Сталина, написанные им в 1940 году, были посвящены кинематографу. Эти работы показывают, что Сталин лично руководил важными фильмами, лично проверял сценарии, лично писал письма руководителям кинематографии. Не все письма мы знаем, но очень многие уже известны, и только сейчас мы начинаем их публиковать. Эти работы действительно представляют концепцию сталинского «тоталитарного кино». Его речь по поводу фильма «Закон жизни», его выступление и письма Большакову по поводу фильма «Суворов» — целая программа производства военных фильмов. Его письмо Большакову по поводу фильма «Георгий Саакадзе» — программа исторических картин.

Есть большое письмо Сталина с замечаниями, как делать фильм «Великий гражданин». Позвольте, я зачитаю начало этого письма:

«Сценарий товарища Эрмлера «Великий гражданин» читал. Составлен он политически грамотно. Литературные достоинства также бесспорны. Имеются, однако, ошибки». И дальше в присущем Сталину стиле устава гарнизонной службы по пунктам перечислено, как надо начинать этот фильм, что убрать, что добавить, чем завершить. Интересно последнее конкретное указание Сталина: «Использовать процесс Пятакова — Радека». Учтите, что письмо написано до того, как Пятакову и Радеку был вынесен приговор.

Мне кажется, проблему, которую мы здесь затронули, нельзя обсудить достаточно глубоко, не изучив все эти сталинские работы.

*Продолжение в следующем номере*

К 70-летию Федерико Феллини

## Юрий Норштейн

# Феномен Феллини

### Беседу ведет Татьяна Иенсен

**Татьяна Иенсен.** С чего и когда для вас начался Феллини?

**Юрий Норштейн.** С «Ночей Кабирии». Последний план, когда она плачет и улыбается одновременно. Тогда, в начале 60-х годов, я был еще слишком молод, чтобы ощутить весь фильм в целом, но с тех пор во мне начало прорастать само имя Феллини и чудное название «Ночи Кабирии», которое слилось для меня в один звук. Так у детей иногда слова сливаются и образуется некий новый звук, который имеет совершенно определенную материальную, изобразительную форму в мире. В раннем детстве для меня слово «Крым» имело вполне конкретное изображение. Когда паровоз сцеплялся с товарными вагонами, то по всему составу проходил такой металлический звук, который для меня назывался «крым».

Вообще я уже был, конечно, не мальчик, 19 лет, но еще ничто в жизни не было оценено, кроме, быть может, живописи, и вдруг такое лицо и это окружение. Для меня оно стало виде́нием, я не мог понять, что это такое, но это было чудо, чудо необычайности, которое потрясало и смущало на фоне всего, что видел прежде и считал идеалом счастья и красоты. Как в «Кубанских казаках», где красивое женское лицо поет о своей любви. А здесь было то, что видел у себя во дворе, так же тускло светила лампа, шуршала земля под подошвами.

Потом была «Сладкая жизнь». Помню тот день, наверное, году в 62-м, когда на студии пронесся слух, что сейчас покажут фильм с таким заманчивым названием (опять же столь немыслимое для той нашей жизни словосочетание слов я никогда не слышал), и все бешено бросились в зал. Но если не лукавить, я этот фильм тогда не воспринял, кроме начала — Христос над городом, подвешенный на вертолете,— и финала — пустынное море, пляж, девочка. Да, еще, пожалуй, такое шикарное купание Аниты Экберг в фонтане. Фильм тогда от меня просто ускользнул, быть может, потому что я в то время еще не жил кино, а живопись любил и уже тогда обожал Ван Гога. И этим жил. А любое движущееся изображение для меня отторгалось, я ненавидел мультипликацию и вместе с ней все, что двигается по экрану. Я не могу с точностью назвать тот день, то время, когда имя Феллини перестало быть прозаическим соединением букв, а превратилось в свет, в имя поэта, в магию звука — Феллини, в то самое детское «Крым». Феллини — светло-лиловый горизонт в дымке, вытянутый в тонкую нить.

Наверное, по-настоящему я пережил шок на фильме «Дорога», который увидел много позже того, как фильм у нас появился. К тому времени я уже испытал эту отраву — кино — фильмом Жана Виго «Аталанта».

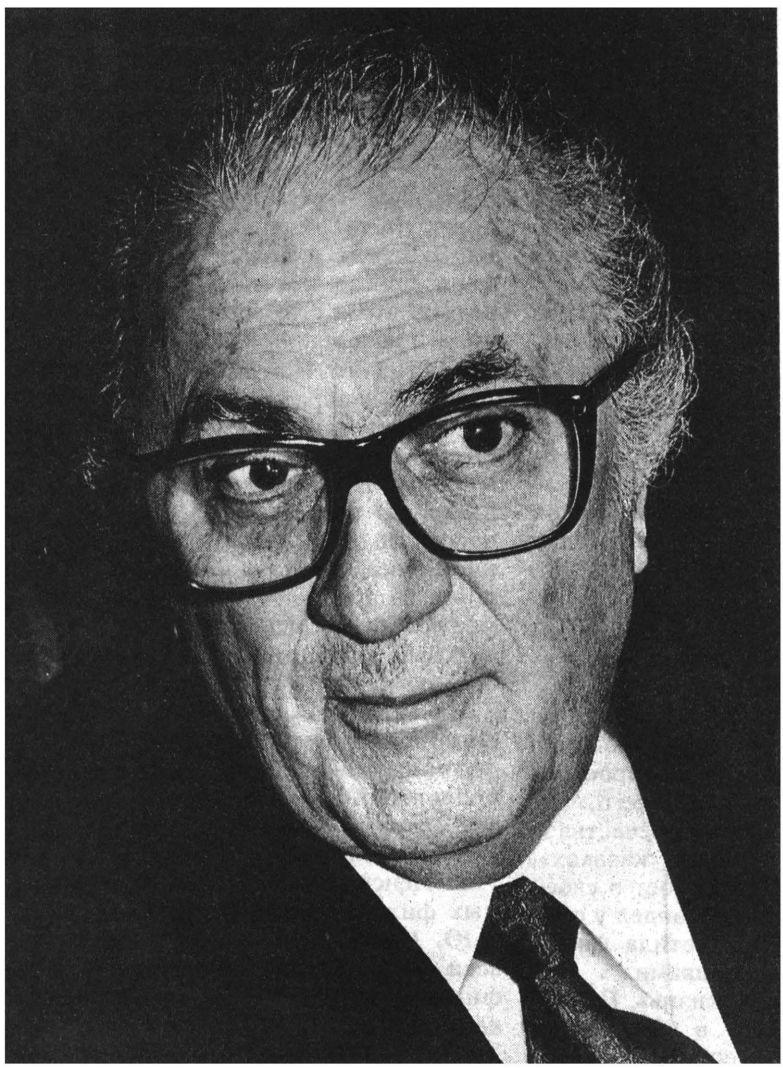
**Т. Иенсен.** Это один из самых любимых фильмов Отара Иоселиани.

**Ю. Норштейн.** Ну это и видно. При всей, казалось бы, несвязанности кадров фильм течет, как река, медленно, так, как подлинная музыка звучит. В нем есть куски по образности абсолютно феллиниевские. Туман, дебаркадер, герой —

смесь паяца, арлекина — развлекает героиню, пустынный кадр, в глубине стремительно убегает какой-то человек. Во всем абсолютная неподчиняемость трафарету. В кино все так быстро унифицируется, попадает сразу в кинематографическую картотеку. В «Аталанте» все сделано с той силой, что выходит за пределы любого клише. Ни в каком другом фильме я не видел такой подлинной, абсолютно ясной, чувственной любви, такой тоски по любви. И все сделано вне логики: почему человек должен опускать голову в ведро и нырять, чтобы разглядеть, наконец, свою любимую, почему он и она трижды обходят стога сена? По-моему, между «Аталантой» и фильмом «Дорога» есть генетическая связь. И эти музыканты, которые бродят просто так по дорогам, и сама героиня с трубой — такое впечатление, что вся эта поэтическая сила растет из «Аталанты».

**Т. Иенсен.** А какой ваш самый любимый фильм у Феллини?

**Ю. Норштейн.** Чаще всего вспоминаю «Дорогу», «Ночи Кабирии» и «Амаркорд».



«8½» для меня как бы вскользь прошел, я его только на втором просмотре увидел по-настоящему. А от первого остался танец Сарагины. Такой буйный, свободный, просоленный морским ветром. Но фильм, которым я дышал, был «Амаркорд». Меня иногда злорадно упрекают — вот, мол, откуда «Ежик в тумане», но клянусь перед кем угодно, что мы начали делать его до того, как я посмотрел фильм. «Амаркорд» к нам попал в 75-м году, а «Ежик в тумане» с Сергеем Козловым был задуман в 74-м, в 75-м уже начались съемки.

Следующим открытием были рисунки Феллини, его эскизы к фильмам. И вообще если говорить о Феллини, то я бы назвал его выдающимся мультипликатором.

**Т. Иенсен.** Говорят, Феллини всегда что-нибудь рисует, на салфетках, на газетах, даже свои водительские права разрисовал. В раннем детстве он мастерил марионеток, объемные картинки-раскладки. Феллини писал, что у него фантазия всегда как-то связывается с ручным трудом. И действительно, в самой поэтике его кинообразов так или иначе проявляется эта основа ручного труда.

**Ю. Норштейн.** Да, все рукотворное.

**Т. Иенсен.** Это сказывается даже на выборе актеров. Здесь тоже есть какой-то живописный принцип. Феллини ищет скорее не профессионалов, способных на психологические разработки образов, а выразительные характерные лица, говорящие о себе все с самого своего появления.

**Ю. Норштейн.** Да, это как выразительный рисунок, сразу карикатура, сразу гротеск.

**Т. Иенсен.** В поэтике экранного мира Феллини и в мультипликационной поэтике есть общие архетипы?

**Ю. Норштейн.** Генеалогия общая. И не случайно, что Феллини подбирает актеров по такому же принципу, как подбираются и мультипликационные персонажи. Помните, в «Боккаччо-70» Аниту Экберг? Такая суперсексзвезда с выплывающей из декольте грудью и перед ней такой маленький Пеппино Де Филиппо. Я думаю, что если бы его можно было еще уменьшить, опустить в воду и высушить, то Феллини это проделал бы, будьте покойны. Гротеск здесь, конечно, чисто мультипликационный. Мне кажется, у Феллини, как и у всех великих режиссеров, это связано с тем, что он пытается сбить всякую приверженность игрового кинематографа к физиологии натуры для того, чтобы проявить внутреннюю сущность самого кино, как духовного или игрового откровения. Для Феллини это игра, такая чистая, порой трагическая, чертовская игра рыжего клоуна-черта, поэтому, наверное, ему и нужен столь грандиозный гротеск, чтобы вывести изображение из-под физической зависимости. Том рисунков Феллини — это совершенная мультипликация. Готовые персонажи для разыгрывания клоунско-трагического фарса. И в этом плане Феллини конгениален Эйзенштейну, который по существу сделал мощный мультипликационный фильм, если вспомнить вторую серию «Ивана Грозного». Все подчинено моменту мгновенного схватывания действия графической, рисуночной пластикой. Раскадровки Эйзенштейна соответствуют принципу пластического рукотворного искусства. И тут он тоже с Феллини пересекается.

Фильм «Репетиция оркестра» сделан абсолютно по законам притчи и мультипликационного кино. В нем четко прослеживается конструкция почти анекдотическая. Как только начинается всеобщая космическая катастрофа, каждый готов подчиниться команде любого, в ком он видит спасителя. Эта конструкция чисто мультипликационная, и не случайно Феллини ввел в свой фильм такую суперусловность, как этот шар в финале.

Но если в игровом кино возможны такая притчеобразность, непосредственность, такой мощный гротеск, то что же говорить о мультипликации, где все находится под рукой и все в твоей власти. Вот это полное подчинение изображения власти автора — один из главных моментов феномена Феллини.

Кто смог подчинить изображение,

вырвав его из плена физической реальности, тот может рассчитывать на успех. Каждый художник делает это по-своему. Бергман — через сверхнапряжение реальности, то есть опять отрывает изображение от реальности, но через ее сверхнапряжение, как будто он вместо 60-ваттной лампы, включает лампу в 2000 свечей. У Тарковского все сложнее. Вот он постоянно говорит о категории времени, и, наверное, он этой категорией подавляет чистую натуру, заставляя ее двигаться именно то время, которое ему необходимо для его эстетики. Чем для меня сильно изображение в фильмах Тарковского? Меня охватывает ощущение, что это когда-то со мной было: отрыв от реальности и переход в реальность сна, абсолютно осязаемого,— это, конечно, огромная сила. «Зеркало» я воспринимал почти ноздрями, даже запахи с экрана ощущал, такая мощь шла от изображения, что оно переходило как бы в иное качество, в иную форму. У Тарковского дивное сложение, соотношение внутри кадра, наполненное тем обостренным физиологическим ощущением, когда изображение воспринимается не только глазами, но и всеми другими органами чувств. Его кадры можно на вкус ощущать. Когда герой «Ностальгии» лежит на скамейке и прикладывает платок к носу, вытирая им кровь, у меня было полное ощущение запаха крови. Такое восприятие происходящего на экране как происходящего с тобой, только не в реальной жизни, потрясает. Наверное, Тарковский, воспроизводя на экране состояние сна — не сна, реальности — не реальности, уводил изображение от простой физиологии, от простого правдоподобия. Мне кажется, он извлекал из предмета, из натюрморта, из окружающей реальности то же самое, что живописец из чисто внешне существующего физического предмета, извлекал то, что за этим предметом. Вспомните, как у него дико шумит трава, как гудит пронизанное солнцем гречишное поле, как тебя охватывает неясная тревога. Это свойство его кинематографа и ничьего другого.

**Т. Иенсен.** Да, конечно, но точки пересечения есть, казалось бы, и у таких разных художников, как Феллини и Тарковский. Ведь даже полюса истинного искусства свидетельствуют об онтологическом единстве его законов. Феллини в своей книге «Делать фильм» писал, что переносить фантазии в пластические формы и при этом придавать им определенность — значит лишать их «прелести сновидения, покрова таинственности». Вы согласны, что в последних фильмах Феллини произошел явный слом?

**Ю. Норштейн.** Да, это, к сожалению, правда.

**Т. Иенсен.** Мне кажется, это связано с тем, что внутреннее напряжение между условностью и реальностью заметно нарушилось в сторону откровенно бутафорской фантасмагоричности. Это как опустевший муравейник, в котором, несмотря на грандиозность сооружения, хитросплетения интегральных ходов,— муравьиной кислоты уже нет. А ведь законы, поставленные художником над собой, требуют сохранения определенного, присущего ему одному модуля сведения воедино мира сновиденческого и мира реального. Иначе начинается диктат. Все более и более полновесный. А от большого крена и плывущий корабль может затонуть.

**Ю. Норштейн.** Знак условности между экраном и зрителем обязателен. Там, где этот знак существует, там существует и подлинное искусство. В игровом кино с этим трудно справиться, его правдоподобность мешает перевести изображение в разряд условности. Немое кино гораздо более искусство, чем звуковое, там знак условности стоит сразу и сразу все определяет, о нем не надо заботиться. В этом смысле и мультипликация превосходное искусство — здесь знак изначален. В литературе между читателем и происходящим стоит слово — абсолютный условный знак, да к тому же знак, на котором мы разговариваем и общаемся в нашей повседневной жизни. Наверное, поэтому кино никогда не поднимется до уровня литературы, несмотря на все его верши-

ны и высочайший уровень внедрения в материю. Мне кажется, все равно есть непроходимая грань, «заветная черта», которую просто невозможно перейти, или же надо возвратиться к первой сигнальной системе и сделать ее нашим знаком. Кто знает, может быть, будущее за этим?

Необходимость ставить условный знак, которая есть и у Тарковского и у Феллини,— это задача любого выдающегося кинематографиста, но со временем Феллини, наверное, просто объелся своими героями, объелся своей уникальной способностью составлять эту фантасмагорическую мозаику, создавать панно из человеческих типов. По-моему, для него уже нет невозможного. Если бы явилось невозможное, может быть, и кино его стало бы другим, возвратилось к прежней силе «Дороги» или «Ночей Кабирии». По китайской философии художник, достигший творческой вершины, должен был менять имя, чтобы слава его первого имени не затмевала ум и взор зрителей, чтобы явились новые оценки нового, никому не известного имени.

**Т. Иенсен.** Феллини пишет, что фильм для него «окончательное прощание»: с детством, Римини, цирком, Римом...— «ликвидация имущества, распродажа». При этом, по его же словам, те, кто утверждают, что его фильмы автобиографичны, походя перечеркивают все, что он сделал. Так как он все себе выдумал: и свое детство, и свою ностальгию, и свои воспоминания, и самого себя — в лице лирического героя. Выдумал, чтобы было о чем рассказывать. «А рассказывать истории» — его самая главная истинная страсть. Но, по-моему, здесь Феллини не противоречит сам себе, а просто играет в словесные игры. Ведь на самом деле его мощная сновиденческая фантазия такая же реальность в нем самом, как и реальные воспоминания об экзистенциальном тумане в Римини зимой, а значит, она тоже факт его биографии. Поэтому, снимая свои фильмы, Феллини действительно изживает как бы самого себя. И судя по всему, он прошел все свои круги, которые составляли его психофизику и как человека, и как художника. Видимо, ему нечего стало «изживать». Он начал ходить по тем же кругам, по которым уже ходил, с которыми уже и внутренне и публично распростился.

**Ю. Норштейн.** Запас кончился?

**Т. Иенсен.** Все это в свою очередь усугубляется еще и тем, что поэтический мир Феллини изначально предполагает некоторую статику. В кинематографической материи его экранного мира как бы нет внутреннего самодвижения, несмотря на то, что внешне все двигается, клокочет, пульсирует, но это движение напоминает цирковое, в котором нет не сюжета, а сквозного драматургического события. Это как бы буффонада, цирковые номера, фрагменты. Не случайно Феллини с детства так нравился «Сатирикон», потому что он никогда не мог бы сделать цельную картину античного мира.

**Ю. Норштейн.** Он и не сделал цельную.

**Т. Иенсен.** Это вполне определенный тип художника, слава богу, что в случае Феллини — это тип гениального художника. Но избранный им метод начинает работать против него самого. Это как жало скорпиона.

**Ю. Норштейн.** Да, он сам себя травит. Феллини по своим кругам идет, и нового зрения у него нет...

**Т. Иенсен.** Если бы перед Феллини возникло то невозможное, о чем вы говорили, то быть может... Но пока он в кругу своих очень мощных выдуманных и невыдуманных, претворенных и непретворенных архетипов, которые уже изжил. Для Феллини чувственный вплоть до первобытных ощущений пластический мир и в жизни и в искусстве важнее всех философских построений, а этот мир при такой огромности таланта так или иначе исчерпывается.

**Ю. Норштейн.** Безусловно, сильно движущей философской идеи у Феллини нет, поэтому у него нет и непрерывного движения к ней посредством каждого нового фильма. Знаете, когда фильм сделан и рассматривается по от-

ношению к той далекой точке, как удача или неудача, с тем, чтобы двигаться дальше и сделать новый шаг на этом пути. В этом плане, конечно, у него нет развития, но, быть может, это не феллиниевское... Быть может, момент приближения к истине больше характерен для русского искусства, чем для европейского. Если, например, взять романы Достоевского, то каждый из них и есть момент приближения, развития его философии. У Феллини такого нет, но, собственно, почему это нужно от него требовать?

**Т. Иенсен.** Требовать, конечно, не нужно. Но вот что пишет по этому поводу он сам: «У меня нет идей общего порядка, и мне кажется, что я лучше себя чувствую, не задаваясь ими. Я не хочу систематизировать окружающий мир». Идеи общего порядка для Феллини равнозначны систематизации окружающего мира! Естественно, что в таком случае они ему претят. Поистине безграничная свобода феллиниевской фантазии и какая-либо систематизация — что может быть более взаимоисключающим? Но, видимо, сейчас для него настало время «собирать камни». И конечность избранного им пути обнаружилась в полной мере. Если бы Феллини не был столь гениален и так бурно не фонтанировал всю жизнь, он бы так быстро не изжил самого себя, свое кино, и это не было бы столь понятно и для него и для всех. И здесь, видимо, возникает еще одна страшная вещь. Ведь Феллини — «антисвидетель», он не может относиться к созданию фильма отстраненно, профессионально. Для него нет никакой разницы между работой и жизнью, работа это и есть форма, образ жизни. В итоге с годами все превращается в круговерть тотальной игры — непонятно, где кончается реальность, где начинается кино. Собственно об этом его последний фильм «Интервью», в котором Феллини грандиозно поставил сам себе диагноз. Надо отдать должное, он никогда не был склонен к самообману: «Воспоминания, на которых я уже столько спекулировал, что и самому неловко, и тем не менее я к ним возвращаюсь». Это как снежный ком, когда художник становится рабом своей же психологии творчества, которую хоть и диагностирует, но вряд ли уже может различить причину и следствие. Не знаю, может быть, все это и не так...

**Ю. Норштейн.** Нет, это похоже на правду.

**Т. Иенсен.** По-моему, это трагедия художника, которая не объясняется возрастными проблемами, как некоторые считают.

**Ю. Норштейн.** Вместе с тем, скажите, много ли режиссеров в свои семьдесят лет продолжают так же сильно делать фильмы?

**Т. Иенсен.** Конечно, нет, но от последних фильмов Тарковского не было ощущения, что он вот-вот остановится.

**Ю. Норштейн.** Да, не было, но, быть может, это все-таки признак российского искусства, искусства развития идеи?

**Т. Иенсен.** А почему такая невероятная разница между двумя первыми фильмами Феллини и тем, что он делал потом?

**Ю. Норштейн.** Очевидно, те фильмы еще произрастали из другого кино, которое было вокруг него, правда, клоунада уже туда попала, но и она была замешана на итальянском неореализме. А дальше Феллини как бы оторвал от себя маску неореализма, отлепился от этой пуповины и пришел к самому себе. Но завязка с теми двумя фильмами у него все равно осталась, она прослеживается в проходящем сквозь все его фильмы параде-алле. Такой финал циркового представления, когда все герои выходят на авансцену: и в «Сладкой жизни», и в «$8^1/_2$», и в «Амаркорде» — танцующие герои с как бы представляемыми ими трубами вокруг гостиницы «Гранд отель» и финальный концерт со слепым аккордеонистом, и в «Риме» — демонстрация мод, парад невообразимых для человеческого глаза одежд и масок.

**Т. Иенсен.** А как вы к «Риму» относитесь?

**Ю. Норштейн.** Я его дважды видел, и первый раз в черно-белом варианте

он на меня произвел более сильное впечатление, может быть, оттого, что я увидел его впервые. Но и во второй раз на меня произвело оглушительное впечатление это роскошество, богатство форм. Как такое можно уместить в одну голову и эту фантазию прорастить столь буйно! Но впечатления целого не было, какое, например, было от фильмов «Ночи Кабирии» и «Дорога». Все остальное вспоминается, как такие внезапные куски, которые тебя вдруг настигают в самый неожиданный момент твоей жизни. В целом о фильме ты не думал, а думал об этом пиршестве фактур, драпировок, об этих лицах. Фильм просто поражал воображение тем фактом, что это сделано человеком, что фантазия была способна на такое сочинение. В то время как фильмы Отара Иоселиани живут во мне своей целостностью, от начала до конца. Я вспоминаю их кусками, не вычленяя оттуда ни один из элементов, равно как, пожалуй, фильмы Тарковского. Но, быть может, фильмы Феллини больше поэзия, чем фильмы Тарковского и Иоселиани, в том плане, что они как бы цитируются у тебя внутри. Самый необычный случай кинематографического цитирования, когда внезапно и осязательно, как строки стихотворения, вспоминаешь некие кинематографические фразы.

**Т. Иенсен.** Они еще эстетически бескорыстны, если можно так сказать.

**Ю. Норштейн.** Бескорыстны, это хорошее слово.

**Т. Иенсен.** Потому что та самая «идея общего порядка» и у Тарковского и у Иоселиани обладает как бы въедливой корыстностью, она словно ржа разъедает образы. А у Феллини — чистота формы. Он писал, что как-то ради эксперимента попробовал ЛСД и окружающие предметы потеряли свой привычный смысл. Он был просто потрясен этой красотой форм, этой прозрачностью мира, неотделенностью от вещей. И не случайно, что на Феллини ЛСД оказал именно такое воздействие, потому что он и сам по себе без воздействия ЛСД видит предмет вне его иерархических связей, как мы все только и способны его воспринимать.

**Ю. Норштейн.** Да, Феллини вынимает из предмета то скрытое в нем, что видят, например, сюрреалисты. Это вообще характерно для художников XX века. А ЛСД снимает перегородку, и предмет на человека бросается в своей чистоте. Я читал отчет одного ученого о таком же эксперименте над самим собой. Он писал о том, что мог видеть с абсолютной отчетливостью на расстоянии целой комнаты все тончайшие поры человеческой руки, мог видеть трещины в стене, которые были незаметны простому глазу, и эти трещины были гиперреальностью. Произведения кубизма навевали на него ужас. Музыка Шостаковича повергала в кошмар. Однако какие выводы по поводу искусства можно сделать из этого эксперимента? Что сейчас человечеству надо? Отражение сегодняшней жизни и ее ужасов, только во много раз более концентрированной форме, когда мы переживаем трагедию, которая теоретически должна быть для нас фактом очищения, то есть переживаем катарсис, но, переживая его, мы прекрасно знаем, что все происходящее с нами — игра? Или все-таки необходима привычная устремленность человечества к идеалу? И тогда, конечно, Моцарт. Хотя ведь и у Моцарта его последние произведения глубоко трагические, в них нет светлой прозрачности. Поэтому какой путь более правый? Наверное, и тот и другой призваны восстановить суть мира, мира предметного, чувственного, психологического. Поэтому не случайно возникновение сюрреализма с его возможностью перевести предмет вообще в другую форму, в само его сравнение, в метафору. Это то, чем занимался Сальвадор Дали. Частично это попало и в душу Пикассо. Мой любимый натюрморт, сделанный им в 46-м году: кувшин, свеча горит в подсвечнике, ковшик. Там предметы как бы обласканы, словно сам мир обвит вокруг этих предметов и они изгибаются под этой лаской мира. Дата натюрморта не случайна — ушло все напряжение, освободилась

вся чистота и ясность жизни. Быть может, к этому и должен стремиться художник, чтобы после таких пережитых всеми кошмаров освободить человека и дать положительный идеал. Видимо, без этого ничего нельзя. В этом плане и у Феллини в фильмах «Ночи Кабирии» и «Дорога» есть такой момент очищения выплакавшегося человека, есть желание восстановить равновесие мира.

**Т. Иенсен.** Вы говорили про мир Феллини, как панно из типов, карикатур, шаржей, но у него это гротесковое сгущение никогда не доходит до того предела, на котором работают многие художники XX века и не столь мощного таланта: нагромождение ужасов, душераздирающий мрак, доходящая до «чернухи» «гойевщина». Хотя сам Феллини естественно сознает весь ужас того, что происходит с XX веком, с цивилизацией, культурой, страдает от того, что его Римини превращается в Лас-Вегас, в котором царствуют «фальшь и благополучие», несмотря на все это, он не теряет веры в витальность человечества.

**Ю. Норштейн.** В этом, по-моему, заключена его детскость. Наверное, это то самое состояние, когда дети сами себя пугают и знают, что пугают, но все равно пугаются, хватаются в темноте друг за друга, испытывают ужас, но при этом прекрасно знают, что это игра. Такой способностью Феллини обладает в колоссальной степени.

**Т. Иенсен.** И еще он обладает способностью наслаждаться жизнью такой, какая она есть, итальянским солнцем, праздным времяпрепровождением. Это то, чего совершенно лишен человек российского склада мироотношения, который на самом деле не умеет и не любит жить, он любит путь, его все время куда-то тянет, за горизонты мира. А в Феллини этот итальянский жаркий мир просто клокочет, у него не только любой кинообраз, но и любое описание, слово — сверхчувственно: от «бурного зеленого грозного моря, похожего на движущийся луг» до грубой монашеской юбки, пахнущей картофельными очистками. А чем вы можете объяснить, что у Феллини нет и, мне кажется, не может быть прямых последователей?

**Ю. Норштейн.** Не знаю, я никогда над этим не задумывался. Наверное, главное не в тех масках, которые Феллини создавал, а во внутренних связях, как он их там у себя шнурками завязывал, и все это оставалось только его тайной. Для зрителя он стоял за шторой, видны были лишь маски, все остальное скрыто от глаз. Большинство же подражателей схватывают именно этот маскарад.

**Т. Иенсен.** Мне кажется, что тут еще дело в том, что такое ни на что не похожее образное ви́дение — вещь уникальная, она непригодна для тиражирования. А как вы считаете, этот грандиозный мир Феллини так и останется в истории кино заповедной зоной или кинематограф каким-то образом будет им подпитываться?

**Ю. Норштейн.** Никто ведь не знает, как это происходит и где и когда скажется воздействие Феллини на развитие кино. Но, по-моему, сегодня мало кто из режиссеров обращает внимание на феномен Феллини. Все как-то сами по себе двигаются и работают. Хотя как знать, может быть, его воздействие придет позже. Какие-то феллиниевские мотивы попали в фильм Абуладзе «Древо желания». И в «Покаяние», с его фантасмагорией, думаю, тоже. Наверное, и Параджанов в какой-то момент им питался. Только он сделал его живопись, его движение в статике, поэтому она производит у него столь необычное впечатление.

**Т. Иенсен.** А вы видели «Казанову» и «Сатирикон»?

**Ю. Норштейн.** «Казанову» не видел, «Сатирикон» недавно посмотрел — он действительно фрагментарен, это как куски оставшейся живописи, все остальное осыпалось. Его можно собрать в любом порядке. Для Феллини, к сожалению, нет ничего невозможного.

**Т. Иенсен.** А «Город женщин» вы видели?

**Ю. Норштейн.** Тоже нет.

**Т. Иенсен.** Жалко. Мне кажется, где-то здесь и начался слом, так как все здесь приобретает гипертрофированные масштабы. Это уже какая-то тотальная живопись, тотальный театр, тотальный гротеск, подчиняющий себе все живое. Сновиденческая свобода оборачивается вседозволенностью. Если в «Амаркорде» откровенно бутафорское море имело такую пронзительность от контрапункта с настоящим, то здесь весь экранный мир — это сменяющие одна другую феерические декорации.

**Ю. Норштейн.** Да, в «Амаркорде» это было замечательно сделано, потому что здесь контраст с общим пространством фильма. Как ошеломляет условный корабль, вывалившийся из черноты.

**Т. Иенсен.** А в «Городе женщин» сплошная, тотальная условность переходит уже в такой ультразвук, что невозможно различить отдельный звук, шепот, шум, нет паузы, нет молчания. А без магии молчания «покров таинственности», которого так взыскует Феллини, оборачивается скорее негнущейся в своем парчовом великолепии королевской мантией, правда, по-прежнему выкроенной на манер шутовского наряда.

**Ю. Норштейн.** В этом плане мультипликация имеет свои преимущества. Несмотря на то что все обусловлено каким-то одним кругом, но внутри него на контрасте можно таким образом сложить событие, действие, изображение, что одно по отношению к другому приобретает характер абсолютно физической реальности, хотя это и чистая условность.

## Г. Кнабе

# Рим древний и Рим современный в «Риме» Феллини

Если на улице любого крупного города Европы остановить сейчас первого встречного и спросить его, как он себе представляет современную Италию, можно, наверное, услышать самые разные ответы, но две или три темы будут присутствовать в них непременно. Из средней школы наш собеседник твердо знает, что Италия переполнена памятниками античной и средневековой древности, что Рим — Вечный Город, что старина, воплощенная в руинах и зданиях, соборах и музеях, составляет фон и атмосферу жизни и привлекает ежегодно миллионы туристов. Из газет наш собеседник знает и другое — что Италия в течение последних двух десятилетий сотрясается от непрестанных взрывов, организуемых террористами всех мастей, что бомбы рвутся на вокзалах и в театрах, в трамваях и магазинах, унося сотни жертв, что конфронтация терроризма и государства обострена здесь до предела и не может найти разрешения, потому что сама структура власти склерозирована и разложена изнутри, а бактерии распада проникли во все сферы государственного устройства. И едва ли не главная проблема, над которой бьются мыслители и художники современной Италии, ее прогрессивные общественные деятели и честные люди всей страны, состоит в том, чтобы найти достойный выход из этого всепроникающего противоречия между величественной и древней, гуманной и респектабельной культурной традицией, с одной

стороны, и лихорадочными конвульсиями современной жизни, с другой.

Если наш воображаемый собеседник окажется культурным человеком, который читает итальянские романы и размышляет над итальянскими фильмами, то, может быть, к этим двум темам присоединится еще и третья, состоящая в том, что за те же последние десятилетия Италия создала великую кинематографию, интереснейшую литературу и что противоречия, раздирающие ее сегодняшнюю действительность, все чаще предстают в художественных образах.

Следя за прессой, знакомясь с наукой, публицистикой, искусством современной Италии, задумываясь над всем прочитанным и увиденным, нельзя не прийти к выводу, что наш прохожий уловил самое основное. Остро противоречивое единство и постоянное столкновение культурной традиции и стремительно-разрушительно текущей жизни, важнейшая роль образного, художественного и знакового начала в осмыслении этого конфликта, столь характерные для нынешнего состояния мира в целом, в Италии выступают как едва ли не основная проблема жизни страны. Понять современную Италию можно, лишь разобравшись в происхождении и характере этой проблемы, в тех решениях ее, которые предлагает современная итальянская мысль.

Истоком и главным элементом итальянской культурной традиции является античный Рим. Проблема, перед которой оказались сегодня общественно-философская мысль и художественное сознание страны, во многом связана с наследием древнего Рима и восприятием его сегодня. Блистательным материалом для анализа этой темы служит фильм Федерико Феллини «Рим» (1972).

Сопоставление древнего Рима и Рима сегодняшнего вполне откровенно образует основное содержание фильма. Картина состоит из пролога, двенадцати эпизодов и эпилога; пролог, эпилог и по крайней мере четыре эпизода связаны с древним Римом в самом сюжете; в остальных эпизодах та же тема проходит в фоне, в мелькающих реалиях, в знаменательных деталях. Таковы проходящая на заднем плане гробница Цецилии Метеллы, фрагменты древнеримских колонн и статуй, надпись на указателе «Via Salaria». «Вот они, нынешние сатурналии»,— говорит кто-то из клиентов кабачка. «Это историческое зловоние, красотка, это запах веков»,— вторит другой клиент в другой траттории. Особенно важны звучащие в фонограмме фильма слова самого Феллини. «Анна Маньяни почти что символ этого города, волчица и весталка»,— говорит режиссер, представляя зрителям исчезающую за какой-то обшарпанной дверью актрису.

Римская тема выступает в фильме Феллини не сама по себе. Главное в картине — сопоставление римской традиции, римского эталона, римских кулис с фактурой и течением сегодняшней жизни Вечного Города. Именно это соотношение и образует центральную проблему картины. Эту проблему режиссер рассматривает как бы трижды, и лишь все три аспекта в совокупности дают ее решение.

Самый простой и самый поверхностный, самый очевидный смысл сопоставления двух Римов, древнего и сегодняшнего («Если вглядеться, ты видишь там другой Рим»,— говорит один из персонажей фильма), состоит в том, что хрестоматийно-школьный, древний Рим почтенной либерально-гимназической традиции, древний Рим туристов, экскурсионных бюро и цветных открыток — мертв, никому всерьез не нужен и лишь загромождает русло несущейся вперед веселой сегодняшней, одновременно трудовой и беззаботной народной жизни. Таков весь пролог, где падре-воспитатель переводит экскурсию маленьких школьников через мелководный малопривлекательный ручеек с патетическими возгласами: «Вот он, Рубикон! На Рим!» Такова сменяющая эту сцену покалеченная статуя императора, такова безвкусно бутафорская сцена убийства Цезаря в театральном представлении, которое смотрят те же школьники. Театральную постановку сменяет того же уровня учебный фильм с акведуком Клавдия и древнеримским эпизодом, где участвуют гладиаторы и римская красавица в исполнении Греты Гарбо. В прологе этот бутафорский древний Рим предельно сгущен, но он ощущается и в других эпизодах фильма — особенно хорош акведук Клавдия в овальной мещанской рамке на стене фешенебельного публичного дома и, конечно, весь поразительный по своей силе эпизод с раскрытием древней фрески при строительстве метро. Этот эпизод заслуживает хотя бы краткого самостоятельного анализа.

В Риме строят метро, и зритель вместе с персонажами фильма спускается в тоннель — только что пробитый, еще залитый водой и грязью. Но контрастный древнеримский корректив к сегодняшнему безобразию постоянно присутствует и здесь — пока незримо. «В этот момент,— говорит

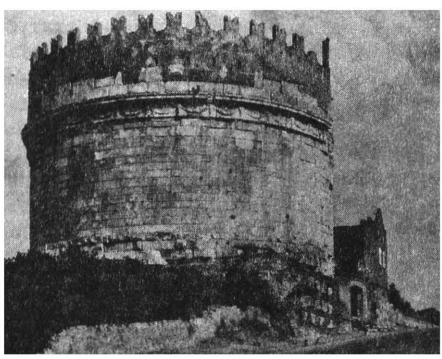
инженер,— мы движемся под Аппиевой дорогой». Он рассказывает, что в ходе строительства рабочие неоднократно обнаруживали под фундаментами Вечного Города огромные пустоты с остатками столицы античного мира. «Римские недра непредсказуемы», и как бы в подтверждение этих слов экскаватор — странное механическое чудовище, где вместо ковша шар, обросший, как голова Горгоны, короткими шевелящимися стальными отростками,— упирается в каменную перегородку, за которой слышна пустота. Змеи Горгоны приходят в движение, перегородка рушится, и перед зрителями возникают двухтысячелетней давности стены римского дома, покрытые фресками перехватывающей дыхание сказочной красоты. Проходит несколько минут, и фрески на глазах начинают шелушиться и облезать. Они несовместимы с миром, которому открылись, воздух сегодняшнего Рима оказывается для них губительным. Он рвет, душит и разлагает ту двухтысячелетней давности жизнь, которой они жили до сих пор в темных и холодных подземельях. Рим античный и Рим сегодняшний несоединимы.

Поэтому рядом с мертвой красотой вырастает живое безобразие. В фильме есть эпизоды, показывающие, какой невыносимой, опоганенной и унизительной становится жизнь, лишенная прошлого, традиций, исторического воздуха,— она настолько же омерзительна, насколько мертвы окружающие ее величественные фасады. Рим без прошлого — это фантасмагория грохота, это хулиганы в эстрадном театре, публичный дом в двух вариантах — для бедных и для богатых. Сюда же примыкает эпизод демонстрации «церковных мод», где нет античного Рима, но есть Рим средневеково-католический, Рим обобщенной Истории, тем более мертвый, гротесково комический и жуткий, чем резче он контрастирует со светской бессмысленностью того общества, которое собралось на просмотр «церковных мод».

Итак, мертвая история, хрестоматийное величие, бессмысленная традиция и несовместимое с ней безобразное, грубое, пустое сегодня? Да, можно сказать и так. «Мир все больше приближается к своему концу,— говорит в одном из финальных эпизодов посетитель кабачка на ночном Трастевере,— к концу всей этой мерзости, всего переполненного человеческого муравейника». Все дело в том, однако, что произносит эти слова «американский писатель», турист и чужак, который приехал посмотреть, «все кончится или не все», приехал в Рим за призраком Истории и, убедившись в том, что этот призрак мертв, усомнился, выживет ли Рим в очередной раз. Римлянин из Римини Федерико Феллини и римляне из Рима, с которыми он прожил всю свою долгую жизнь, знают, что разрыв Истории и Жизни есть. Он окрашивает и пронизывает их действительность, но не исчерпывает ее. Они знают, что Рим живет и выживет.

Второе проведение главной темы фильма основано на том, что рядом с событийной историей всегда существует история обиходная. Два тысячелетия тому назад рядом с древним Римом Муция Сцеволы, Сципиона и Катона, дворцов Палатина и колоннад Колизея жил древний Рим квартальных трапез, компитальных храмиков, куда соседский раб или отпущенник приносил богам половину лепешки или яблоко, Рим харчевен

*Рим. Гробница Цецилии Метеллы*



*Рим. Капитолий. Памятник императору Марку Аврелию*

*Рафаэль. «Сикстинская мадонна» (святая Варвара. Деталь)*

и беглых матросов, хлебных раздач и шумных сходок, Рим эпитафий «возлюбленной супруге», с которой прожито пятьдесят лет «в добродетели и счастье». Феллини остро чувствует этот «обиходный» древний Рим. Он образует вторую, менее броскую, но более глубокую альтернативу Риму дворцов и соборов, императоров и пап — альтернативу, которая, однако, входит в систему того же Вечного Города и потому не только противостоит его героическому преданию, но и неразрывно связывается с ним. С этой точки зрения наиболее показательны эпизоды, как бы обрамляющие фильм,— два ближе к его началу и один, фактически его завершающий. Многоэтажный римский дом снят так, что своей нелепой и неустойчивой высотой сразу вызывает в памяти инсулы раннеимператорского Рима. Именно в такой инсуле живет famiglia Paletta, которую разыскивает только что приехавший в Рим провинциальный молодой человек — постоянный, живущий автобиографическими ассоциациями персонаж картин Феллини. Можно

«Рим»

только удивляться проницательности художника, сумевшего уловить ту особенность материально-пространственной среды древнего Рима, которая чаще всего ускользает даже от внимания специалистов.

Древнеримский дом представлял собой совокупность помещений, двориков, переходов, надстроек и лестниц, перепутанных и неразделимых, в каждой клеточке которого подчас жила особая семья и всегда шла своя особая жизнь, отдельная от соседской, но и тысячами нитей связанная с ней. Обычный римский дом, где проживает семья Палетта, организован по-нынешнему, разделен на секции и квартиры. Но сквозь этот раздельный, приватный и комфортный современный быт прорастает под взором настоящего римлянина тот, другой быт, перепутанный, роевой, быт древнеримской инсулы-улья. Эти два уклада контрастны и едины, контрастны на материальной, видной всем вплоть до любого туриста поверхности сегодняшней жизни; едины в ее глубине, в самом строе существования, незаметном туристам и иностранцам, но внятном потомкам квиритов и отпущенников.

За эпизодом с инсулой следует эпизод с уличной пирушкой. В древнем Риме жизнь всегда стремилась сбиться в малые, плотные, на непосредственно личных отношениях основанные очаги существования. Такими клеточками-очагами были те сообщества и содружества, в которых реально протекали труд и общественная деятельность древнего италийца, его семейная жизнь и досуг — местная община, фамилия, коллегия, компания завсегдатаев данного кабачка или поклонников данного культа, разрешенного, но не до конца официального. Точно так же и сам Рим, огромный, почти миллионный город, состоял для его постоянных жителей из vici — кварталов или околотков, которым только Август придал официальный статус, но которые в действительности существовали всегда. У такого околотка был свой глава, свои собрания, свои храмы и купальни, свои празднества — и свои, по урочным торжественным дням, трапезы. Не зная, а главное, не чувствуя всего этого, трудно понять разбираемую сцену. Не берусь судить, в какой степени она типична для сегодняшнего Рима; боюсь, что в минимальной: столы посреди улицы, десятки пирующих за ними людей, причудливое меню — уж слишком плохо все это сочетается с напряженной, отчужденной и регламентиро-

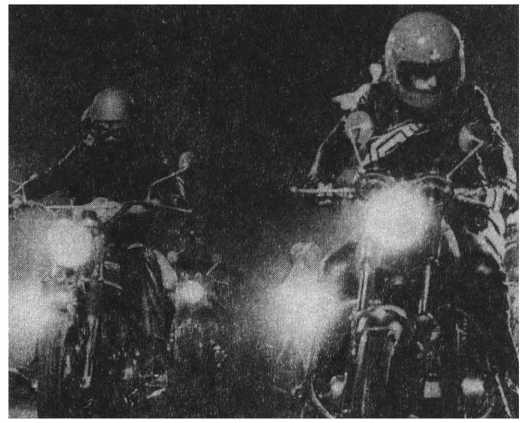
ванной жизнью сегодняшнего огромного города. Но Феллини это, по всему судя, и неважно. В объективе его камеры — «другой Рим», та особая реальность, в которой исчезает граница между историей и сегодня, которая, как и быт инсулы, воплощает историю, прорастающую сегодняшней жизнью, и сегодняшнюю жизнь, прорастающую историей. «Кто пожаловал? Сам Торкват!» Что за имя? Оно мало распространено в современной Италии, но все же встречается. Что за ним стоит — подлинный житель подлинного обшарпанного дома, что на заднем плане, или один из членов патрицианской семьи Юниев Силанов Торкватов, истребленной репрессиями Нерона? В глубине кадра различимы надписи Foto pez tessera, Macalleria — обычные итальянские слова, но если пирует древнеримский vicus, то и они обнаруживают свою двойную принадлежность: tessera — документ, членский билет и tessera — дощечка с паролем в римских легионах; macalleria — обычный магазин мяса и macellum — мясной и рыбный рынок, соседствовавший с форумами городов римской империи. А меню? Улитки, куриные бедрышки, кровяная телячья колбаса, голуби. Так действительно едят в веселом застолье жители сегодняшних римских трущоб или это цитата из Петрония, где собравшиеся на праздничный обед отпущенники и ремесленники тоже едят улиток (по одной на каждого из пирующих!), тоже горлинок, поросенка, «увенчанного колбасами»? Такое же странное впечатление, впечатление сплава истории и современности, производит эпизод с хозяй-

«Рим»

«Рим». Рабочий момент. В центре — Ф. Феллини

кой квартиры, которую собирается снять в доме, где живут Палетта, прибывший из провинции юноша. В темной комнате возлежит на ложе огромная статуеобразная матрона, в комнату входит на ее зов странный полуголый мужчина в клеенчатом переднике — это ее сын, но в то же время не то банщик, не то раб, который, склонившись, униженно пристраивается на том же огромном ложе рядом со своей неподвижной монументальной ...матерью? хозяйкой?

Тут уже очень мало сегодняшней римской реальности и очень много шестой сатиры Ювенала, где воссозданы те причудливые, подчас извращенные, почти всегда непристойные отношения, которые складывались в римской фамилии времени конца республики или начала империи. В этом эпизоде, однако, помимо современности (с описанным эпизодом смонтирована краткая сцена в кухне той же коммунальной квартиры, где сидят и беседуют самые обычные, самые прозаические, самые сегодняшние римские старички пенсионеры) и помимо истории вырисовывается еще один элемент, играющий в фильме Феллини решающую, ключевую роль. Неестественно огромная матрона на неестественно огромном ложе, в неестественной позе прикорнувший возле нее сын-раб представляют собой не просто историю и не просто современность, а, прежде всего, *зрелище* — третий компонент структуры фильма.



*«Рим»*

Зрелище и игра, которым отведена столь важная роль в большинстве фильмов Феллини (от «Белого шейха» через «Сладкую жизнь», «$8^1/_2$» к «Репетиции оркестра»), занимают в «Риме» особое, доминирующее положение. Из четырнадцати (вместе с прологом и эпилогом) эпизодов фильма по крайней мере половина непосредственно, сюжетно варьирует тему представления, показа, демонстрации, сценической игры: проецируемые на экран слайды в прологе фильма, съемки на улицах города, длиннейший эпизод в эстрадном театре, показ церковных мод и демонстрация древних фресок в тоннеле строящегося метрополитена; даже оба эпизода в публичных домах построены вокруг своеобразной сценической площадки, на которой дамы демонстрируют свои прелести. Представление предполагает декорации, и роль их чаще всего играет история — античные памятники, классические фасады, историческая эмблематика: учебный фильм о древнем Риме, огромные безвкусные фасцы, колесница с модельером, облаченным в одежды средневекового папы.

История присутствует в повседневности не только потому, что она ее пронизывает и смешивается с ней в живом течении римской жизни. В повседневное существование римлян исторический антураж входит не только как элемент, но и как декорация, а само повседневное существование поэтому — всегда не только течение жизни, а и игра ее на фоне истории. Соотношение традиции с сегодняшней повседневностью в фильме Феллини двойственно. «Американский писатель», полагающий, что кончилась традиция и, следовательно, кон-

чился Рим, разумеется, ошибается. Все длится — и уличные трапезы, и одетые в какое-то странное подобие римских тог римские рабочие, едущие на грузовике, и древнеримские инсулы современной постройки, где проживают бесчисленные famiglie Palleta. Но длится на грани реальности и искусства, условно и причудливо, как на сценической площадке, где движутся актеры и Актриса — «символ этого города, волчица и весталка».

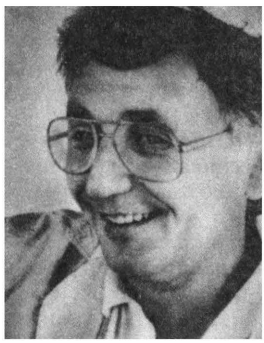
Перевод основной проблемы современной европейской цивилизации — соотношения традиции и повседневного движения, культуры и жизни — в эстетическую тональность, в тональность искусства и игры представляет собой ее решение, но решение неоднозначное, где на место четкого разделения света и тени, «да» и «нет» ставится диалектика искусства, святая и дьявольская. За четыре с лишним столетия до Феллини в том же городе Рафаэль написал образ Матери, несущей Младенца на крестную муку. Она проходит между святым Сикстом и святой Варварой, которые уже прошли через все муки, пережили смерть за веру и теперь, потупившись, зная все наперед, подчиняются неизбежному и как бы выпускают Мать с Младенцем в мир, где их ждет то, что их ждет. Искусство воздействует на наши чувства и восприятие, до предела усиливает их. Шаг Матери, которая и движется, и стоит, глаза Младенца, уже видящие крест, смирение и ужас во взгляде Сикста выписаны гениальной рукой и потому делают саму сцену нетленной, а чувства, ею вызванные, вечными, возрождающимися в сердцах каждого поколения зрителей. Это и есть искусство — не просто жизнь, а тот ее терпкий, крепчайший настой, в который превращается она, став художественным образом.

Но вся изображенная сцена помещена в растворе полотнищ, которые одновременно и завеса времени, и театральный занавес. Бесчисленные лики, угадывающиеся в той глубине, из которой выходит Мадонна, это и души праведников, и зрители разворачивающегося сценического действа. И на рампу этой сцены, с ошеломляющей дерзостью введенную Рафаэлем в евангельскую композицию, опираются два не то ангелочка, не то амура, которые заинтересованно и отчужденно наблюдают происходящее, напоминая нам, что это «всего лишь искусство», не действительная жизнь с ее реальными страстями и реальными муками, а художественная игра, воссоздание жизни в образах.

Переводя центральную проблему послевоенной европейской цивилизации в тональность искусства, Феллини делает ее решение двусмысленным и зыбким. Исторические фасады, славное прошлое и великие тени, на фоне которых всегда живет римлянин, образуют часть его жизни, и они же, входя в жизнь, продолжают играть в ней роль театрального задника, превращая действительность в разворачивающуюся на фоне этого задника сценическую игру. Вся жизнь Рима (а метафорически — и всей европейской цивилизации) есть театр в античных кулисах, которые только кулисы, но без кулис нет театра, нет игры, а без игры нет ведь по сути дела и жизни. И как во всякой игре, исход ее непредсказуем. В этом единстве культурной традиции и стремящейся вперед жизни, в их неизбывной противоположности, в движении в будущее, которое есть и которого, может быть, нет, поскольку оно полностью непредсказуемо,— смысл грандиозного финала фильма.

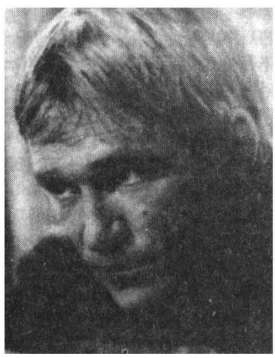
По ночному Риму несется вереница всадников индустриального века — молодые люди в кожаных куртках, оседлавшие сверкающие, грохочущие, рвущиеся вперед мотоциклы,— план, рассчитанный на вполне определенные, вполне современные ассоциации. Они мчатся не по прямой, а по сложной спирали, как бы не в силах расстаться с высящимися вокруг безмолвными великанами, вырисовывающимися во тьме — во тьме сегодняшней ночи и минувших веков: Диоскуры, Марк Аврелий на коне, храм Весты на Бычьем рынке, маленький храмик Фортуны, увековеченный акварелью Александра Иванова,— Рим исторического величия, Республики, Империи, Брутов и Цезарей, перемежаемый церквями и базиликами позднейших столетий, вся окаменевшая История Вечного Города,— и мимо, заключая фильм, проносится и исчезает в ночи орда кожаных кентавров на ревущих мотоциклах...

## Досье «ИК»



### ИРЖИ МЕНЦЕЛЬ, режиссер (ЧССР)

Родился 23 февраля 1938 года в Праге. В 1962 году окончил Пражскую киношколу ФАМУ. Был ассистентом режиссера В. Хитиловой, снимался как актер, выступает как режиссер и актер в театре. *1960*: к/м док. фильм «Панельные дома» («Domi z panelu»). *1962*: дипломный фильм «У нас умер пан Фёрстер» («Umřel nám pan Förster»), и ав. сц. *1965*: новелла «Смерть господина Бальтазара» по Б. Грабалу в фильме «Жемчужинки на дне» («Smrt pana Baltazara» — «Perličky na dně»), приз ФИПРЕССИ на МКФ в Локарно; новелла «Преступление в девичьей школе» в одноименном фильме («Zločin v divči škole»), и соав. сц. *1966*: «Поезда под пристальным наблюдением» («Ostře sledované vlaky»), и соав. сц. по Б. Грабалу, актер; гл. приз МКФ в Мангейме; Гос. премия ЧССР, премия «Оскар»-67. *1967*: «Капризное лето» («Rozmarné léto»), и соав. сц. по В. Ванчуре, актер; приз на МКФ в Карловы-Вары-68. *1968*: «Преступление в кафе-шантане» («Zločin v šantanu»), и соав. сц., актер. *1970*: «Жаворонки на нити» («Skrivánci na niti»), и соав. сц. по Б. Грабалу; не демонстрировался. *1974*: «Кто ищет золотое дно» («Kdo hledá zlaté dno»), и соав. сц.; к/м «Перемены края» («Proměny krajiny»). *1975*: «На хуторе у леса» («Na samotě u lesa»), приз на МКФ в Чикаго-76. *1978*: «Великолепные мужчины с кинокамерой» (в СССР — «Сказочно удачливые мужчины», «Báječni muži s klikou»), и соав. сц., актер. *1980*: «Воспоминания» (в СССР — «В старые добрые времена», «Postřižiny»), и соав. сц. по Б. Грабалу. *1983*: «Праздник подснежников» («Slavnosti sněženek»), и соав. сц. по Б. Грабалу. *1985*: «Деревенька моя центральная» («Vesnička má středisková»), приз на МКФ в Чикаго-86. *1986*: «Шоколадные фараоны» («Die Schokoladenschnüffler»), в ФРГ. *1989*: «Конец старых времен» («Konec starých časů»), и соав. сц. по В. Ванчуре.



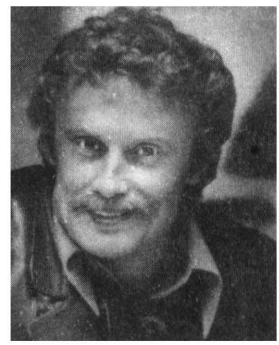
### ДЬЕРДЬ ЧЕРХАЛЬМИ, актер (Венгрия)

Родился в 1948 году в Будапеште. Окончил Высшую школу театра, кино и ТВ в Будапеште в 1971 году. Был актером в разных театрах, в том числе в 1977—1979 годы — в Национальном театре в Будапеште. Лауреат премий имени Ясаи и Балаша. Заслуженный артист ВР (1986). Один из ведущих актеров венгерского кино. *1968*: ТВ фильм «Агитаторы» ("Agitátorok"). *1970*: «Лицо» ("Arc"), реж. П. Зольнаи. *1971*: «Наконец-то понедельник» ("Végre hétfö"); «Пташки» ("Madárkák"); ТВ фильм «Шандор Роса» ("Rósza Sándor"). *1972*: «Пока народ еще просит» ("Még kér a nép"), реж. М. Янчо. *1974*: «Где кончается любовь?» ("A szerelem határai"); «Любовь моя, Электра» ("Szerelmem, Elektra"), реж. М. Янчо; «141 минута из «Незавершенной фразы» (в СССР — «Незавершенная фраза», "141 perc A befejezetlen mondatból"), реж. З. Фабри. *1975*: «Гайдук» ("Hajdúk"); «У истоков времени» ("Az idök kezdetén"), реж. Г. Реньи; «Установление личности» (в СССР — «Его настоящее имя», "Azonositás"), реж. Л. Лугошши. *1975*: «Отражения» ("Tükörképek"); «Открытка из Америки» ("Amerikai anzix"), реж. Г. Боди; «Призрак из Люблина» (в СССР — «Золотые дукаты призрака», "Kisértet Lublón"); «Время неторопливо» ("Ballago idó"); «Пятая печать» ("Az ötödik pecsét"), реж. З. Фабри; ТВ фильм «Кантор» ("Kantor"); ТВ фильм «Превращение звезд» ("Csillágok vátozása"). 1977: «Высоконравственная ночь» ("Egy erkölcsös éjszaka"), реж. К. Макк. *1978*: «Нокаут» ("K. O."), реж. Т. Реньи; «80 гусаров» ("Nyolcvan huszár"), реж. Ш. Шара. *1979*: «Венгерская рапсодия» ("Maguar rapszódia"), реж. М. Янчо; "Allegro barbaro", реж. М. Янчо; «Доставить живым или мертвым» ("Élve vagy halva"), реж. Т. Реньи. *1980*: «Нарцисс и Психея» ("Nárcisz és Psyché"), реж. Г. Боди. *1981*: «Мефистофель» ("Mephisto"), реж. И. Сабо; «Сердце тирана, или Боккаччо в Венгрии» ("A zsarnok szive a vagy Boccaccio Magyarországon"), реж. М. Янчо. *1982*: «Кондор» ("Dögkeselyü"), реж. Ф. Андраш; ТВ фильм «Макбет» ("Macbeth"). *1983*: «Любовники» (в СССР — «Она и он», ("Szeretök"), реж. А. Ковач; «Небесные армии» ("Mennyei seregek"). *1984*: «Лепестки, цветы, венки» ("Szirmok, virágok, koszorúk"), реж. Л. Лугошши; «Пробуждение» ("Eszmélés"). *1985*: «Ученики» ("A tanitványok"), реж. Г. Беремени; «Другая любовь» ("Iná láska"), в ЧССР; «Великое поколение» ("A nagy generáció"), реж. Ф. Андраш. *1986*: «Крыши на рассвете» ("Hajnali háztetök"). *1987*: «Сезон чудовищ» ("Szörnyek évadja"), реж. М. Янчо; «Проклятие» ("Kázhozat"), реж. Б. Тарр; «Заноза под ногтем» ("Tüske köröm alatt"), реж. Ш. Шара; «Просто Америка» ("Tiszta Amerika"), реж. П. Готар, *1988*: «Хануссен» ("Hanussen"), реж. И. Сабо; «Гороскоп Иисуса Христа» ("Jézus Krisztus horoszkópja"), реж. М. Янчо.

## ЛУИС ПУЭНСО, режиссер (Аргентина)

Родился в 1946 году в Буэнос Айресе. Снимал рекламные фильмы. С 1973 года — режиссер художественных фильмов. *1973*: «Блеск моих туфель» ("Luces de mis zapatos"). *1975:* новелла в фильме «Сюрпризы» ("Las sorpresas"). *1984:* **«Официальная история»** ("La historia oficial"), и соав. сц.; приз на МКФ в Чикаго, премя «Оскар». *1988*: «Старый гринго» ("Old Gringo"), США — Аргентина, по К. Фуэнтесу.

## ДАНИЭЛЬ ОЛЬБРЫХСКИЙ, актер (ПНР)



Родился 27 февраля 1945 года в Ловиче. Занимался спортом. Учился в Молодежной студии Варшавского ТВ под руководством А. Коница. Еще в 1962 году снялся в рекламном фильме «Вечерние встречи» («Spotkania wieczorni»). Был актером в театре, в том числе в Национальном театре в Варшаве. Лауреат Гос. премии ПНР (1974). Один из ведущих киноактеров ПНР. В последние годы много снимается за границей.

*1963:* «Раненый в лесу» («Ranny w lesie»), реж. Я. Насфетер. *1965:* **«Потом наступит тишина»** («Potem nastąpi cisza»), реж. Я. Моргенштерн; **«Пепел»** («Popioły»), реж. А. Вайда. *1966:* «Боксер» («Bokser»); «Брак по расчету» («Małżeństwo z rozsądku».) *1967:* «Йовита» («Jowita»), реж. Я. Моргенштерн; «Прыжок» («Skok»), выпуск на экран — 1969, реж. К. Куц. *1968*: ТВ сериал и киновариант **«Графиня Коссель»** («Hrabina Cosel»); ТВ фильм «Зачет» («Zaliczenie»), реж. К. Занусси; **«Все на продажу»** («Wszystko na sprzedaż»), реж. А. Вайда; **«Пан Володыёвский»** («Pan Wołodyjowski»), реж. Е. Гофман. *1969*: ТВ спектакль «Макбет» («Makbet»), реж. А. Вайда; «Охота на мух» («Polowanie na muchy»), реж. А. Вайда; **«Структура кристалла»** (в СССР — **«Размышление»**, «Struktura kryształu»), реж. К. Занусси; ТВ сериал «Приключения пана Михала» («Przygody pana Michała»); **«Освобождение»**, фильм 1 и 2, в СССР, реж. Ю. Озеров; «Соль земли черной» («Sól ziemi czarnej»), реж. К. Куц. *1970*: ТВ фильм «Гранатовые четки» («Różaniec z granatów»); **«Пейзаж после битвы»** («Krajobraz po bitwie»), реж. А. Вайда; «Березняк» («Brzezina»), реж. А. Вайда, приз за роль на МКФ в Москве-71; «Агнец божий» («Égi bárány»), в ВР, реж. М. Янчо. *1971:* **«Освобождение»**, фильм 4 и 5, в СССР, реж. Ю. Озеров; ТВ фильм «Роль» («Die Rolle»), в ФРГ, реж. К. Занусси; «Пацифистка» («La pacifista»), в Италии, реж. М. Янчо; **«Семейная жизнь»** («Życie rodzinne»), реж. К. Занусси; ТВ фильм «Пилат и другие — фильм на страстную пятницу» («Pilatus und andere — Ein Film für Karfreitag»), в **ФРГ**, реж. А. Вайда. *1972*: «Свадьба» («Wesele»), реж. А. Вайда. *1973:* ТВ фильм «Рим вновь хочет цезаря» («Roma rivuole cesare»), в Италии, реж. М. Янчо. *1974:* **«Потоп»** («Potop»), реж. Е. Гофман; **«Земля обетованная»** («Ziemia obiecana»), реж. А. Вайда. *1975:* ТВ сериал «Земля обетованная»; **«Кинопробы»** («Zdjecia próbne»). *1976:* «Дагни» («Dagny»), Норвегия — ПНР. *1979:* «Барышни из Вилько» ("Panny z Wilka"), реж. А. Вайда; «Жестяной барабан» ("Die Blechtrommel"), в ФРГ, реж. Ф. Шлёндорф; «Рыцарь» ("Rycerz"); ТВ фильм «Три по три» ("Trzy po trzy"); ТВ фильм «Террарий» ("Terrarium"); «Кун-фу» ("Kung-fu"), реж. Я. Киёвский. *1980:* «Осмотр места происшествия, 1901 год» ("Wizja lokalna 1901"), реж. Ф. Байон; «Падение Италии» ("Pad Italije"), в СФРЮ, реж. Л. Зафранович. *1981:* «Одни и другие» ("Les uns et les autres"), во Франции, реж. К. Лелуш. *1982:* «Форель» ("La truite"), во Франции, реж. Дж. Лоузи; «Роза» ("Rosa"), в Греции. *1983:* «Любовь в Германии» ("Eine Liebe in Deutschland"), в ФРГ, реж. А. Вайда; ТВ фильм «И потом — я должен застрелиться» ("Bis dann — Ich muß mich erschießen"), ФРГ — Финляндия, финское название «Да здравствует самоубийца» ("Eläköön itsemurhaaja"), реж. В. Ясны; «Покинутая» ("La derelitta"), в Италии; ТВ фильм «Если бы мне было тысяча лет» ("Si j'avais mille ans"), во Франции. *1984:* «Безумная диагональ» ("La diagonale du fou"), Швейцария — Франция; «Дорогой Карл» ("Lieber Karl"), в ФРГ; «Полицейский и девушка» ("Der Bulle und das Mädchen"), Австрия — ФРГ; ТВ фильм «Фиктивный брак» ("Mariage blanc"), во Франции. *1985:* «...я против» ("...jestem przeciw"), реж. А. Тшос-Раставецкий: «Га-га, слава героям» ("Ga-ga, chwała bohaterom"), реж. П. Шулькин; «Топориада» ("Siekierezada"), реж. В. Лещиньский. *1986:* «Роза Люксембург» ("Rosa Luxemburg"), в ФРГ, реж. М. фон Тротта; ТВ сериал «С моими жгучими слезами» ("Mit meinen heißen Tränen"), в Австрии, киновариант — «Ноктюрн» ("Notturno"), выпуск на экран — 1988; «Прощай, Москва» ("Mosca addio"), в Италии, реж. М. Болоньини. *1987:* «Тайны Сахары» ("Sahara's Secrets"), в США. *1988:* «Невыносимая легкость бытия» ("The Unbearable Lightness of Being"), в США, реж. Ф. Кауфман; ТВ фильм «И я, и я» ("Et moi et moi"), во Франции. ТВ фильм «Декалог» ("Decalog"), реж. К. Кесьлевский. *1989:* ТВ фильм «Наполеон в Польше» ("Napoleon w Polsce"), реж. К. Занусси, для французского сериала «Наполеон и Европа».

*С. Кудрявцев*

**Светлана Кармалита,**
**Алексей Герман**

# Гибель Отрара

Фото С. Кацева

*В трудный период жизни — после запрещения «Лапшина», когда нас отовсюду гнали, казахские кинематографисты неожиданно предложили нам работу. Отказаться было бы для нас в тот период непозволительной роскошью, да и в Алма-Ате были, надо сказать, удивительно для того времени в нас заинтересова-*

ны. Нам предложили тему, которая привела нас в полное замешательство, принесли литературу, и несколько прелестных казахских интеллигентов, сидя в странном полукруглом номере очень красивой и абсолютно голодной алма-атинской гостиницы, рассказывали нам все, что думали о времени, о котором нам предстояло писать, все, что знали и что от нас ждали.

Но только начав работу и планомерный сбор материала, мы поняли, на что согласились. Ибо материала практически не было, эпоха молчала, почти ничего достоверного не добралось оттуда до нас. Все гневно противоречило друг другу. Из множества версий мы выбрали одну, как и другие, содержащую противоречия. Но ей мы и следовали. Кроме того, мы исходили из убеждения (это тоже опровергается некоторыми учеными), что во все эпохи люди одинаковы, а эпохи отличаются лишь суммой знаний, ибо повторяются даже обстоятельства.

Был когда-то город Отрар, стоящий на пути орд Чингисхана к государству, вернее огромному конгломерату земель и народов, объединенных под рукой Великого Хорезмшаха. По одним данным, Отрар, тоже находившийся под властью Хорезмшаха, был большим городом, культурным центром, по другим — небольшая крепость в ряду подобных.

Но точно установлено, что Отрар и его цитадель поставили один из «рекордов» мученичества и подвига, дольше всех других городов удержав под своими стенами монголов. И еще известно, что здесь был уничтожен крупный монгольский караван, что по некоторым теориям и спровоцировало поход Чингисхана на Среднюю Азию и дальше на запад.

Появление Чингисхана и его войск не могло, как мы считаем, быть неожиданностью для Хорезмшаха и его государства, эти утверждения пустяшны. Он уже давно со звериной жестокостью терзал Китай, сущность его захватнической доктрины была известна, в любую минуту он мог повернуть на запад и повернул. Как же случился этот не поддающийся описанию разгром? Ведь войск у Хорезмшаха было намного больше, армия была высоко организована! Каковы были люди, которые предвидели нападение, которые пытались предотвратить его? Когда мы задали себе эти вопросы и попытались на них ответить в рамках исторического времени — начала XIII века, то история с удивительной последовательностью еще раз доказала нам, что все связанное с тиранией повторяется в таких подробностях, что можно заплакать.

Итак. Время действия нашего сценария — канун нашествия Чингисхана. Это первая часть, то есть время, когда кажется, что можно что-то предусмотреть, предотвратить, во всяком случае, приготовиться к беде. И вторая часть — сама война, падение и гибель одной из цивилизаций, уничтожение одного из культурных центров — города Отрар — в 1219 году, подтвержденная некоторыми документами версия, как это могло случиться или случилось. Часть героев вымышлена, часть подлинна, судьбы их — героические, менее героические, просто жалкий конец их земного существования либо описаны в исторической литературе, либо придуманы нами.

История молчит, но если бы мы услышали в подробностях ее голоса, стало бы ясно, что все возвращается «на круги своя». Впрочем мы убеждаемся, что это никого ничему не учит.

С. Кармалита,
А. Герман

...над вымыслом слезами обольюсь...
*А. Пушкин*

Шли быстро вчетвером, впереди нукер, сзади нукер. Унжу и старый векиль между ними. Векиль прихрамывал, и стук его посоха был гораздо громче, чем негромкое бряканье оружия нукеров. Земли под ногами было не видно, но оттого что нукер впереди ни разу не сбился с шага, шли уверенно. Каждые десять шагов нукер впереди вскидывал руку и негромко вызванивал колокольчиком. Когда проходили мимо железных плошек с горящими в жиру фитилями, Унжу видел перед собой его напряженную и стертую краем кольчуги шею.

Коридор заворачивал, оттуда, из-за поворота, навстречу им тоже негромко брякнул колокольчик, нукер сразу же повернул Унжу лицом к стене, и они постояли, покуда позади них не протопали шаги и точно так же негромко не прозвякало оружие.

Кого провели, с кем встретился, что предстоит самому?

Позади опять прозвонил колокольчик.

И еще поворот. Старый векиль задышал вдруг резко и громко, как старый пес, который сбился со следа, и тут же запахло благовониями.

Нестерпимый свет ударил по глазам, Унжу отвернулся, векиль там за ним еще раз плеснул благовониями на нечистую голубую тряпку, которой было замотано лицо.

В этом нестерпимо жарком солнечном дворе в пыли спали собаки, тощие, пятнистые, одного помета, наверно, и пахло падалью.

Дворик маленький, в четырех высоких каменных стенах четыре столба в ряд. Посередине на каждом привязан человек с толстым мешком на голове, руки и ноги тоже обмотаны чем-то. У каждого столба бочка, высокая, полная до краев воды, чистой, незамутненной, и в ней эти головы в странных мешках, да нет, не в мешках, просто мухи, плотный слой из мух.

И смрад оттуда, от столбов.

Ну и что?! Такое ли приходилось видеть...

— Смотри, не отворачивайся, подойди ближе и нюхай,— сказал векиль,— сегодня ты здесь гость. Знаешь, когда спадет жара, прилетают птицы, мухи стали жирные и капризные, они не улетают, птицы сначала съедают мух. Надо было привести тебя вчера, но уж так вышло. Первые дни здесь все кричат и плачут и просят воды, вот этой,— векиль ткнул посохом в бочку.— Спроси у меня, Унжу-хан, что они сделали...

— Ну так что они сделали?

— Этот старик,— векиль пошел вдоль столбов,— занимался кораном, у него были мысли, не помню какие, какие-то очень смешные мысли... А вот эти трое,— векиль оттянул книзу платок, обнажив лицо, крылья носа у него задрожали,— эти трое сказали неправду Великому... Наверно, у них были какие-то соображения, почему они это сделали, они все кричали здесь и все разное... Вот этот кипчак, как и ты, и его неправда похожа на твою...

Унжу подумал, не торопясь, снял шлем, зачерпнул воды и резко плеснул полным шлемом вверх, туда, в голову, мухи даже не поднялись, просто стекли, как грязь, обнаружив опухшее, похожее на бурдюк безглазое лицо.

Нукер ударил плетью Унжу по руке, шлем булькнул на дно бочки, Унжу засмеялся, потряс рукой, на которой взбух рубец, сунул ее в воду.

— Мне не запрещали посмотреть на его лицо,— Унжу медленно сжал и разжал пальцы в воде, пальцы были белые и огромные,— Великий еще не усомнился в моих словах,— голос у Унжу окреп,— ты обидел меня, ударив плеткой,— теперь он улыбался,— выпей бочку... и достань шлем...

Борода у нукера была рыжая, недавно крашенная и длинная-длинная, удобная. В следующую секунду она была в кулаке Унжу, и теперь по шее, под живот, под

брюхо и головой в бочку, не успел, ударили сзади, поволокли, что-то хрустнуло, темнота — и все.

Когда Унжу открыл глаза, вода из перевернутой бочки еще вытекала, остатки лились тонкой струйкой, впадали в лужу, лужа же на глазах уходила в сухую землю, исчезала, как исчезало все, что было с ним, Унжу, за эти последние годы.

Кипчак на столбе висел так же неподвижно. Что снилось ему, что мерещилось...

В противоположном углу дворика солдаты били рыжебородого голыми пятками об стену. Интересно, за что били, наверно, что дал себя схватить. Солдаты не любят нукеров и, когда им велят и можно, бьют больно.

— Великий сам приходил сюда для беседы,— негромко говорит векиль и вдруг садится рядом с Унжу на корточки,— но никто из них не подтвердил ему здесь то, что говорил раньше. Никто, кроме того дурачка, у которого такие смешные мысли про коран, никто, видишь ли. Попробуй. А после ухода Великого я обещаю тебе помочь умереть легко. На,— векиль вылил на ладонь остатки индийских благовоний и потер Унжу подбородок,— попробуй, кипчак. Может быть, аллах и прислал тебя помочь всем нам,— старческие глаза векиля смотрели тоскливо,— все мы пыль на пальцах аллаха, помни об этом...

— Верно. Но пыль бывает из камня, который растрескался, и из дерьма тарабагана... И то пыль, и это...— Унжу взвесил посох векиля, острый железный конец не затупился здесь в каменных переходах, хорошее железо.

— Я немного могу сделать для него,— Унжу кивнул на кипчака на столбе,— а он для меня еще меньше,— и вдруг засмеялся,— ведь я пришел сам!

Стоило проделать все, что он проделал, чтобы оказаться в этом дворике.

— Они тоже пришли сами, кроме того старого дурака.

Унжу покивал, потрогал губу и метнул посох векиля прямо в грудь кипчаку на столбе, прямо под сосок. Звук был сухой, будто посох не в человека вошел, будто пересохший барабан лопнул. Стая серых жирных мух взвилась венчиком и повисла на солнце над головой.

— Ах,— сказал векиль,— ах! — прыгнул, пытаясь выдернуть посох.

— Мышь,— заорал ему Унжу,— ты старая плешивая мышь под ногой верблюда. Прощай и ты, брат, не знаю, какого ты рода,— это уже кипчаку на столбе, и, не оборачиваясь, Унжу пошел обратно к черной дыре прохода.

Унжу был кипчак двадцати пяти лет, он был невысок, очень широк в плечах и, по-видимому, очень силен. На темном, будто дубленном на солнце лице, под высоким лбом странными казались узкие ярко-голубые глаза.

Вечерело, и хотя солнце светило еще ярко, наступала странная прохлада, не свойственная Ургенчу в самый жаркий период лета. Унжу было странно видеть себя голым, может быть, потому, что давно не раздевался, может, оттого, что все остальные в маленьком круглом зале были одеты. Один он гол, совсем гол. Его осмотрели со всех сторон трое, даже зубы, даже подошвы ног, и аккуратно заклеили пергаментом два больших родимых пятна на левом плече и под лопаткой, от порчи... Потом дали одежду, все, как положено, вплоть до сапог зеленого сафьяна. Только сабля без клинка. Ножны и рукоять едины, легкая сабля, полая, ветку не собьешь.

Халат внесли четверо, сперва не понял, почему четверо, понял, когда надели. Под широкими полосками меха на руках, спине — пудовые свинцовые прокладки. Плечи согнулись, рукой не повести, будто пятьдесят лет к жизни добавили, будто ты старик. Нечем дышать, устоять бы, ах устоять.

— Хороший халат,— говорит Унжу,— теплый,— и, собрав все силы, так, что жилы вот-вот лопнут, прыгает на месте три раза.

Брови у векиля поползли вверх домиком.

Не надо было шутить, глядь — и несут другой халат. В этом ты уже не прыгнешь.

— У Великого много красивых халатов,— говорит векиль, больше не меняя выражения лица, хочешь еще прыгнуть, Унжу-хан?!

Во дворе кони не для Унжу, да в халате и не залезть. Для него, Унжу, носилки, голубые с перламутром, это снаружи, а внутри нечистая кедровая доска и запах нечистый, рвало здесь кого-то.

Рабы-нубийцы подняли носилки и понесли, слышно, как ругается десятник, кольнул, видно, кого-то пикой, тот взвизгнул, носилки перестали качаться, пошли ровно. Через выпавший сучок видит Унжу кусочек улицы у дворца, лицо старого менялы. Меняла смеется, что-то говорит, насколько старый меняла счастливее сейчас кипчакского безземельного хана, сотника без сотни, его, Унжу.

Желтая полоска света у ног, как полумесяц.

— Аллах, помоги вытерпеть,— громко говорит сам себе Унжу.

— Но у монголов нет леса...— шах Мухаммед, царь царей, Потрясатель Вселенной, новый Александр и прочее, ел арбуз, с всхлипом втягивая сладкую влагу.

У ног шаха лежали два гепарда, один вытягивал длиннющую, как у кошки, ногу и чесал ею под подбородком, потом отошел, насколько позволила цепь и, присев, вытянув хвост, как копье, помочился, так что два крайних листа намокли. Сколько раз Унжу рисковал башкой, вернее, позвонками спины там, у монголов, из-за этих листов, выполненных китайской тушью им самим.

— Как же эти машины могут быть сделаны из бревен, когда у монголов нет леса?!

Плечи тянет к земле, и спина, и шея не могут больше вынести тяжести халата, и мелко трясется от напряжения живот, рук не оторвать от земли.

Все вокруг улыбаются, и Унжу слышит свой собственный голос, и в этом его собственном голосе восторг, потрясенность справедливостью замечания.

— Да, Великий, у монголов действительно нет леса...

Хотя есть, есть лес, давно уже есть, уйгурский, каракитайский да еще бог весть какие леса. Ничего они не знают здесь и не хотят знать. Или аллах воистину ослепил их.

— Эти стенобитные машины, которые я изобразил на этих листах... Если бы монголы увидели, что я их изобразил, мне бы сломали спину. Эти машины делают сами китайцы и сами бьют стены своих собственных городов... Так уж у них все устроено, о Великий. Если китайский мастер будет плохо стрелять камнями, то его самого зарядят в машину. Их армия сильна, и они не знают пощады. Если кто-нибудь побежал, наказывают десятку, если побежала десятка — сотню...

— А если побежали все? — лицо у шаха тяжелое, и в глазах одно желание — уйти, и страх, нежелание слушать Унжу.

Это понимают все здесь, и, чтобы преодолеть это желание Великого уйти, Унжу говорит все громче, почти кричит.

— Все они не бегут, Великий, никогда не бегут. Именно потому, что я сказал, ведь многое, как все в мире, состоит из малого, и туман в конечном счете состоит из десятков и сотен.

— Я помню их, маленькие кривоногие люди на маленьких лошадях... Даже если этот желтоухий Чингиз немного побольше,— шах засмеялся.

— Там не было тогда Чингиза, о Великий. Там был его нойон Субадай с двумя туменами. Ведь один кипчакский хан или даже туркменский еще не армия, Великий...

— Там был твой каган Чингиз, это знают все.

Холодно, все холоднее. Ветер с гор совсем не летний, нукеры приносят жаровню и

ставят ее Мухаммеду у ног. Дым пугает гепардов. Трусливые длинноногие кошки, расчесавшие себе шеи в неволе, эта мысль проносится так, мимо.

— Они не знают пощады, совсем не знают,— голос сел, и Унжу бормочет: — Тебе надо готовить народы, о Великий. Здесь я нарисовал все и многое могу изготовить...

— Ты кипчак и был сотником у монголов? — это уже визирь, с багровым от недавней оспы лицом, в его глазах сочувствие, и голос Унжу опять обретает твердость.

— Тысячником, я был тысячником, правда, у меня было много меркитских солдат и солдат других народов, и китайцев, и даже мусульман...

— Хан Унжу говорит с монголами как монгол, с китайцами как китаец,— визирь улыбается,— а с нами как добрый мусульманин.

Дым из жаровни внезапно густеет, ветер задул в поддон и крутит белый душистый дым, отделяя Великого и визиря и свиту. Только легкий кашель там, за дымом, да гепарды сильнее тянут цепи.

— Перед тем как идти в чужую страну, хан Чингиз высылает купеческие караваны, и после купцы лепят ему из песка весь маршрут войска... Ни одно войско не движется так быстро... У них сменные кони,— Унжу опять кричит туда, в белый дым,— у этих купцов, их полно в твоем городе, есть пластинки из золота, такие тонкие пластинки, на них изображены бегущие звери, похожие вот на этих,— Унжу пробует показать рукой на гепардов, не поднять, не поднять руку со свинцом в рукаве,— любой монгол ведет такого купца сразу к Великому кагану... Я видел, видел, я знаю...— внезапно Унжу замолкает. Оттого, что рядом, низко склонившись, стоит старый китаец в розовом, расшитом такими знакомыми цветами халате.

— Это китаец,— голос визиря из-за дыма.— Расскажи ему смысл того сухого рисунка на его родном языке. Поторопись...

Ветер опять стих, дым из жаровни больше не крутит, и трон с львиными головами, и Великий, и визирь, и свита опять возникли.

Унжу начинает говорить быстро. Рисунок прост, и надписи к нему просты, разные варианты построения из трех туменов. Вот два сбоку, один выпускает стрелы, разворачивается и бежит, втягивая преследователей в ущелье или долину, растягивая, пока два тумена сбоку не заканчивают дело. Просто, как детская игра, и всегда на памяти Унжу беспроигрышная.

Китаец внимательно слушает, кивает, быстро запоминая, как это у них принято. И пузырек с тушью, и кисточка трясутся у него на поясе. Потом говорит громко и ясно, обращаясь к шаху и к его свите.

— Этот человек говорит на непонятном мне языке, о Великий, я знаю более сорока языков и наречий, но, может быть, в горах...— китаец пожимает плечами и ласково глядит на Унжу.

И визирь кивает.

— Как же ты командовал китайскими солдатами, не понимая ни слова,— визирь смеется, будто все это была шутка.

И все смеются, будто у них животы болели и прошли. Дышать трудно, пот заливает Унжу лицо, ползет под воротник, под халат.

— Ты китаец,— медленно говорит китайцу Унжу и видит, видит, что тот его понимает,— сейчас, когда я это говорю, твоему народу выжирают печень... У тебя ведь тоже есть свой бог, ты, старик, что ты оставишь в этом мире?..

Китаец кивает, кивает и улыбается.

Великий вдруг вскакивает и бежит к Унжу, пола его халата попала в угли и дымит, визирь бежит рядом и пытается прихлопнуть эту полу руками. Великий садится на корточки и протягивает под нос Унжу розовую ладонь.

— Кто научил тебя и зачем? Кипчаки не хотят идти на Багдад, но этого вам мало... Послушай, кипчак, как тебя... В этой руке я держу Вселенную, и народы трепещут, когда я шевелю пальцем вот так. Что мне эти желтолицые гурханы,

каганы?! Семечки из арбуза, пыльца!.. Кто научил тебя? Почему ты, кипчак, пришел сюда?

— Потому что каган — не семечки, Великий, и его копыта ближе всего к моей земле...

— Вздор, вздор. Кто научил тебя? Моя мать? Сын? Говори! — Великий вскакивает и вдруг начинает бить Унжу ногой по лицу. Туфля мягкая, боли нет.— Ты скажешь мне все в Башне скорби, когда мухи начнут есть глаза, вы все говорите там то, что я угадываю здесь. Не будь дураком, начни с начала, а не с конца. Ну, кто? Кто?

— Великий, Великий,— Унжу пытается поймать полу халата,— я рассказал тебе, как они ломают хребты воинам, но и владыкам они заливают лица серебром, а их матери сидят на цепи у юрты кагана,— Унжу кричит и вдруг чувствует, что плачет, что задыхается от слез, которых не знал с детства,— и им бросают кости для еды, бараньи лопатки, и они благодарят...

— Врешь! Врешь! — Великий не слушает.— Кто научил тебя?! Эй вы, спустите на него гепардов! Жаровню сюда!

Он бьет Унжу кулаком по щекам, по глазам и вдруг сам начинает помогать нукерам тащить жаровню. Жаровню поднимают над Унжу, из нее сыплются раскаленные угли на голову, на халат, на руки. Боль приходит не сразу, сначала запах собственной паленой кожи и волос, гепарды смотрят с любопытством, опять подняв хвосты, как знамена. Ничего они не сделают, эти кошки. Бессмысленные кошки, как все здесь.

— Я приду к тебе на третий день,— говорит Великий,— и ты будешь долго говорить, а я молчать,— шах говорит вдруг устало, и полные безвольные его губы кривятся.— А если все это так, как ты сказал, аллах простит меня, потому что ты первая песчинка в пыльной буре, которая засыплет, наконец, мир.

И через слезы, которые заливают лицо, Унжу вдруг видит или ему кажется, что идет снег. Да нет же, идет густой снег, какого не бывает летом. И через этот снег тяжело и грузно уходит, прихрамывая, обрюзгший человек, имя которому Потрясатель Вселенной, и кашляющие старцы — свита. Потом на Унжу накидывают мешок, старый мешок с привычным уже запахом чьей-то блевотины, эти мешки называют «мешки скорби».

На обожженную руку ложится снег, и это приятно.

Весь вечер густой снег валил над Ургенчем. К рассветному утру улицы были словно накрыты белоснежной раскатанной китайской ватой, что было удивительно для этого времени года.

В этот же предутренний час богатый хорезмийский купец Ялвач, утомленный долгой дорогой, был разбужен громким стуком, он успел увидеть, как факелы заполняют двор, как огонь пляшет на черных кольчугах, и повалился как был в рубахе лицом вниз. И так долго лежал и видел тяжелый медный сапог перед глазами, с которого на ковер стекала грязная вода, слышал, как выбрасывают из дома слуг и женщин, всех подряд, как чей-то простуженный голос приказал зажечь китайские фонарики, гирлянды которых украшали двор. Потом медный сапог приблизился и ткнул его в лоб, разрешая поднять голову. Когда Ялвач ее поднял, он увидел напротив на маленьком стулике колено, пухлую руку, которая почесала это колено. Ялвач дальше не смотрел и, просипев слова благодарности: «Аллах велик. Он подарил мне счастливый сон», повалился опять лицом вниз. Но тот же медный сапог подсунулся к нему под подбородок, и тот же простуженный голос, который приказывал зажечь фонарики, разрешил поднять голову и стать на колени, чтобы увидеть Великого.

И Ялвач увидел Великого.

Глаза Мухаммед-шаха за день и часть ночи опухли, покраснели: его мучил насморк, болела голова, и визирь подавал ему в золотой тарелочке куски льда,

напиленные в форме причудливых цветов, Мухаммед-шах прикладывал их то к вискам, то к переносице, и от этого Ялвачу показалось вдруг, что Великий плачет.

— У меня была встреча,— заговорил шах,— она встревожила меня... И сны, купец, сны... Ты мусульманин, я глава мусульманского мира, вернее, буду им, когда этот ублюдок из Багдада поймет свое место. Что это, купец?

Визирь с тоже опухшим от бессонницы в алых оспинах лицом торопливо наклонился и сунул под нос Ялвачу лист китайской бумаги с желтым обмоченным краем, от бумаги резко пахло кошкой.

На бумаге было изображено что-то, но бумага была близко, и, чтобы увидеть это «что-то» — китайский камнемет,— Ялвачу пришлось отползти.

Смотреть в глаза Великому нельзя. Купцы редко смотрят в глаза владыкам, разве что Великому Чингизу, там, не здесь.

Рука на колене лежала спокойно.

— Это китайская машина,— Ялвач говорит быстро, не запинаясь,— она бросает камни или куски бревен, даже дохлых ослов, которые несут болезни... Она служит для пробивания стен...

Ах, жизнь, жизнь, страшная жизнь купца. Там гнев, здесь гнев, там раз — и ломают спину два удальца, и лежи в степи под высоким небом, и такая боль, что не слышно, как стынет кровь в жилах и о чем говорит трава. А здесь и того страшней — Башня скорби.

Пальцы Великого дернулись, и жилы на руке появились.

— Китайцы — нежный народ,— торопится Ялвач,— их речь бессильна, как пение птиц. Их дома легко рушит ветер, а стены — подобные машины. Прикажи построить одну такую и ударить в стену хотя бы Самарканда — и ты сам убедишься,— Ялвач смеется, ах, как удачно получился этот смех, но лучше не повторять, горло может перехватить, и тогда...

— Говорят, вы, купцы, боитесь этой желтоухой собаки и служите ему за дешевый товар...— опять дернулись пальцы на колене.— Говорят, вы лепите ему из песка наши мусульманские земли и города... Говорят, у вас есть пластинки из золота и серебра, и с этой пластинкой любой монгол должен служить вам и вести к желтоухому Чингизу... Сейчас нукеры перероют все в твоем доме и в караван-сарае, и твои рабы будут громко кричать и плакать, но и это ничто по сравнению с тем, что будет с тобой, если пластинку найдут... На ней должен быть единорог или леопард, не помню. Ты можешь смотреть мне в глаза, купец. Конечно, это не глаза аллаха, но и не глаза желтоухого Чингиза, которому ты продал душу. Или еще не продал, но подумывал об этом, а если и не подумывал, то это может прийти тебе в голову, а?! А поэтому пусть твои сыновья пока побудут гостями в доме моего пехлевана в Башне скорби — шах кивнул на двух мальчиков, распростертых на ковре. Глаза шаха смотрели уже без интереса, он хотел спать.

Мальчики, его мальчики. Надо было что-то делать, делать, что-то сказать. Не просить, не умолять, для этого поздно и никогда не помогало, и Великий хочет спать. Если змея ждет тебя на одной дороге, надо свернуть на другую, ну и что, ну и что. Спасение было, было, вот оно. Такие секунды всегда выручали Ялвача.

— Великий, ты сейчас отсечешь мне голову и будешь прав, как всегда бываешь прав в этой жизни. Желтоухий каган просто бывший раб, ведь он носил колодку на шее... Неужели ты думаешь, что правоверный может служить бывшему рабу. Каган, или Чингиз, как они его там зовут, возвысился просто хитростью на большой охоте. Он созвал всех своих ханов, больших и малых, и поставил свой шатер посредине, но ночью уполз из него. Утром же шатер был весь пробит стрелами... По стрелам он определил изменников, казнил их и, соединив кочевья, возвысился. Торгующий должен не только видеть, но и слышать, иначе он не продаст товар. Я никогда не был в Багдаде. Но караваны так часто вместе жгут костры под звездным небом... Говорят, багдадский халиф и туркменские ханы... Большая охота на белом снегу

очень эффектна, о Великий...— последние слова Ялвач почти бормотал, вроде, голову потерял от страха, и, уже замолчав и не боясь больше, Ялвач спокойно взглянул на постепенно багровеющее лицо Владетеля полумира и Потрясателя Вселенной.

Тот два раза открыл рот, сгреб лед с золотой тарелочки, хотел приложить к затылку, но вдруг швырнул его в лицо Ялвачу и вышел.

Во дворе раздались крики женщин, голоса рабов, будто им тряпки вынули изо рта. Потом заплакали дети.

Ялвач встал и, согнувшись, поплелся во двор.

Кусок грязно-серого снега отвалился от края бочки, и сразу же голос сказал:

— Хан, а хан, аллах подарил мне и этот день. Сначала взял, теперь подарил. Но глаза мои опухли или их съели мухи,— голос был слабый,— расскажи мне, что ты видишь, хан?

— Откуда ты знаешь, что я хан, грешник?

— Откуда ты знаешь, что я грешник?

Они висели в том же дворике, где Унжу был накануне. Живых двое — вероотступник, толкователь Корана и он, Унжу. Снег не сошел, и хотя повсюду капало, он лежал грязными пятнами на стенах и на крышах огромного города внизу. Город был виден только Унжу, ибо тот, другой, был слеп. Город был виден, потому что столбы возвышались над стенами. Боль в завернутых назад руках ушла, переместилась в затылок и спину, стала привычной, и Унжу казалось, что наступает покой и смерть. Когда налетал новый снежный заряд, можно было высунуть язык и ловить на него снежинки. Вода в бочке внизу под ним заплыла серым талым снегом, в ней ничего не отражалось.

— Во всем правоверном мире этот снег в летний зной нужен одному существу — мне,— опять заговорил вероотступник,— потому что мухи не едят мое тело и дают мне размышлять... Подумай, что это значит?!

— Ну и что это значит?

— Это значит, что аллах подумал именно обо мне, хан,— голос вдруг стал насмешлив.

— Твои глаза не опухли, они вытекли, ты слеп.

— Видеть можно душой, к чему глаза? Да и стоит ли видеть этот мир, в нем одно хорошо — снег, который прогоняет мух. Аллах создал снег, зверей и птиц, крестьян и камни, лис и муравьев, но все пожирают друг друга, и сердце аллаха полно жалости и страдания. Но ему жаль уничтожить этот мир, и он придумал смерть, но смерть страшна живым, и тогда он придумал муку, и избранные, вроде меня, могут звать смерть. Ты тоже поймешь это. Правда, позже, когда прилетят мухи.

— Моя смерть будет другой. И для другого.

Голос вероотступника слабо засмеялся и покашлял.

— Бедный кипчак, глупый кипчак. Ты способен натянуть только тетиву, а уже стрелу направляет аллах. Я вижу одиннадцать дней, аллах дал мне размышлять. Никто столько не висел, за это время здесь умерло пятеро хорезмийцев, перс и два кипчака. К троим из них приходил Потрясатель Вселенной, который не способен потрясти даже младшую жену своего гарема. Я много здесь сначала видел, потом только слышал. Люди плакали и молили, и был герой, который бросал слова гнева, как его просил векиль,— голос стал совсем слабым и опять засмеялся.— Ты думаешь, векиль подошел к нему и совершил то, что обещал?! «Лжец!» — крикнул ему векиль и следующий раз появился уже с тобой,— голос перешел на шепот.

Унжу напряг слух, но шепот был уже неразборчив. Внезапно в бочках вспыхнуло. Унжу даже не понял в первую секунду, почему испугался,— это было солнце.

— Эй, десятник,— сказал он и засвистел бешено и длинно, как свистел, когда

гнал табун,— подойди сюда и позови векиля, я хочу сообщить ему важное, если ты не сделаешь этого, тебе отрежут ухо... Десятник,— он опять засвистел и стал биться на столбе, насколько позволяли колодка и веревка на шее.

Дверь сторожки в глубине двора приоткрылась, десятник был тот же, с рыжей бородой, идти через мокрый двор десятнику не хотелось.

— Векиль придет после вечернего намаза, а может, и не придет... Не свисти, ты сам будишь мух.

Унжу подождал, пока дверь закрылась, попробовал напрячь шею и придавить горло веревкой. И давил, давил, чувствуя, как наливается кровью голова и как уходит сознание. Потом услышал свой сип, сознание ушло, но жадное тело потребовало воздуха. Дворик приобрел свои очертания, все вернулось — бочка, земля, проплешина снега напротив будто бы уменьшилась, и уже не снег в бочке — вода слепит, отражая солнце, воздух теплеет, птицы поют. Где-то шумит город, там, за стеной, будто слышны скрип телег и тысячи шагов. Вероотступник не то что-то бормочет, не то поет «Колесо, колесо... ось кривая, спица не влезает», что ему там мерещится.

— Не будет так, не будет,— сипит Унжу, он опять напрягает шею и жмет, жмет кадыком на веревку. Надо передавить горло, чтобы оно лопнуло до конца. Дай, аллах, силы, еще... Липкое течет из носа, это, наверное, кровь, это хорошо.

— Эй, хан!..

Внизу у бочки пятеро нукеров в медных наплечниках и нагрудниках в тонкой резьбе — дворцовые гвардейцы. Они добродушно улыбаются. Рыжебородый десятник с ними. В дрожащих руках у десятника табличка.

— Эй, хан, зачем ты так высоко залез? Слезь, пожалуйста, очень тебя просим...

В наплечниках гвардейца проплывают облака. Десятник кивает, торопливо отпирает колодки на ногах Унжу, отпускает блок, и Унжу тяжело брякается книзу к основанию столба.

— Умойся, хан, умойся, не хочешь из бочки, потри лицо снегом...— старший из пришедших нукеров отзывает десятника в сторону, к стене. Они о чем-то толкуют, десятник зовет своих из сторожки.

— Колесо, колесо,— бормочет на столбе сумасшедший старик.

Хлипкий удар, и когда Унжу поднимает голову, он видит, что гвардейцы рубят местную охрану своими короткими мечами. Выдох, удар, шлепок. Те даже не сопротивляются. Только десятник поднял руки, чтобы закрыть голову. Кряк, голова рассечена, и кисть руки с табличкой отвалилась.

Что это, зачем, почему? Унжу, как собака, трясет головой, пытаясь собрать мысли.

— Эй, умеешь так, кипчак? — гвардеец нагибается, берет из отлетевшей кисти табличку, моет в бочке и сует под нагрудник.

— Я умею лучше,— сипит Унжу и сплевывает.

— Подбери себе сапоги,— посмеивается гвардеец,— нехорошо хану ходить босым,— и уже своим: — Подвесь вон того рыжего вместо хана. Пошли, хан.

— Погоди,— Унжу лег на землю, закрыл глаза и попробовал обратиться к аллаху. Но мешали шаги, ругань, скрип блока, которым подтягивали тело рыжего на столб.

— Возьми старика тоже,— Унжу натянул брошенные сапоги и кивнул на столб, где сумасшедший безбожник все бормотал про колесо,— он провисел здесь одиннадцать дней, много слышал и будет интересен тем, кто тебя прислал. Его размышления забавны,— Унжу засмеялся, подавляя в себе что-то, что он и сам не мог определить, потом встал и побежал по двору, ноги не слушались, и он упал два раза.

— Эй, ты,— Унжу повернулся к столбу, с которого снимали старика,— что ты там болтал насчет тетивы и стрелы? Оказывается, все не так, и в этом мире аллах увидел именно меня, а?!

— Мысли человека постигаются мгновениями, мысль аллаха бесконечна,— старик обвис на руке гвардейца. Тот брезгливо сплюнул, осмотрелся, выглядывая, во

что бы завернуть смердящее тело, не нашел и, взяв старика под мышку, как куль, пошел следом за Унжу.

— Подойди ближе,— голос был негромкий, почти ласковый, и глаза старой женщины смотрели спокойно,— мои глаза часто болят и плохо видят на расстоянии, но мои уши иногда слышат не хуже твоего кагана.

Маленькая девочка с бритой головой и золочеными руками взяла Унжу за плечо, он прополз на коленях еще несколько метров и оказался совсем близко от трона и от ног Великой Туркан, матери Великого Мухаммед-шаха. Ноги были большие, странные для маленького тела.

— Почему ты сипишь, кипчак?

— Я повредил себе горло веревкой. Я хотел умереть, когда твой сын не поверил мне, а Кадыр-хан забыл про меня. Я прошел разное, ты можешь велеть раздеть меня и увидишь шрамы на моем теле, но я боялся солгать, когда мухи начнут есть мне голову. Потому что так солгали двое до меня.

— Мой сын горяч, а кипчаки отважны, но не всегда умны. Когда кипчаку кажется, что он умен, он порождает только странности в этом мире. Ах, Кадыр-хан, Кадыр-хан... Значит, он так и не видел тебя после семи лет,— она засмеялась.

— Да, Великая...

— Ты должен называть меня полным именем, а если ты напуган и память изменит тебе, ты должен переждать, пока будет говорить девочка. И продолжать вслед за ней.

— Туркан Хатун, Владычица Вселенной, мать Великого, царица всех женщин мира...— девочка говорила необыкновенно странным мелодичным голосом.— Ну? — девочка тронула Унжу за вспотевшее ухо.

— Я был послан к монголам семь лет назад Кадыр-ханом и всегда был верен ему, потому что я кипчак, но был верен твоему сыну, Великому шаху, и тебе, ведь ты тоже кипчакского рода и не можешь не думать об огне, который первой спалит именно нашу землю и выжжет именно наши города. Кому нужна в этом мире земля без кипчаков?! Так мне сказал Кадыр-хан, отправляя меня. И так думал я и прошел путь от раба до тысячника в войске кагана. Я овладел языками и приемами боя, я познал хитрости их лазутчиков и то, как шепот в нашем доме долетает до их ушей. И знаю, как каган может взять ключи от наших ворот. И как каган умеет обрушить небо на землю,— говорить было легко, слова сами неслись из горла.

Старая женщина, сидящая на троне, который напоминал большое золотое блюдо, внимательно слушала и кивала. Гулям, старший слуга с необыкновенно красивым и умным лицом, тоже слушал и тоже кивал. За троном горели факелы, позади было окно, ветка дерева в цветах скребла по мокрой решетке и, казалось, тоже кивала.

— С тобой говорили из Багдада... люди халифа Насира? — голос вдруг стал сух, не похож на прежний. Лица Гуляма и даже девочки сразу изменились.

— Нет, Великая, меня уже спрашивали об этом перед тем, как поднять на столб,— Унжу сбился и не знал, что говорить.

— Называй меня полным именем...

Девочка быстро заговорила все титулы Великой, и Унжу опять повторил:

— Меня уже спрашивали об этом и потом подняли на столб...— пот залил лицо и шею Унжу.

Девочка тут же промокнула пот странно пахнущей салфеткой.

— Сначала ты отдохнешь здесь, познав немного радости, потом ненадолго вернешься туда обратно. И со столба признаешься моему великому сыну, мечу аллаха, что ты был не в Китае, а в Багдаде, что люди халифа Багдадского хотели бы видеть на нашем троне старшего сына Великого Джелал эд-Дина. И чем скорее, тем лучше. Что в Багдаде ты сам видел великого визиря, когда он якобы болел

оспой здесь. А уж после люди халифа нарочно нанесли ранки на его лицо. Ты узнаешь многих, кого видел в Багдаде, в том числе людей Джелал эд-Дина. Гулям покажет их тебе из носилок. Тимур-Мелика, например...

— Но я никогда не был в Багдаде, Великая,— руки Унжу дрожали, и он, как тогда, у шаха, оперся ими об пол, чтобы унять эту дрожь.

Девочка опять поспешно поправила его, произнесла титулы.

— Ты был в Китае и даже изучил их язык... Помогло это тебе в жизни? — голос засмеялся.— И хорошо ли будет туркмен Джелал эд-Дин защищать кипчакские степи? Что тебе в нем?!

— Их не надо защищать,— опять пришло отчаяние,— надо двинуть армию... двинуть армию и прижать проклятого кагана к невзятым китайским городам и отсечь его от собственных стойбищ... Как хорька от норы... Я не глуп, как ты сказала, я изучал медицину и старые труды... Спроси меня... Если каган повернет своих коней сюда, он поведет уже не только коротконогих монголов,— Унжу заплакал.— Ты сказала, что твои глаза плохо видят на расстоянии, но поверь мне, он пропитает степь человеческим салом. И зловоние достигнет вечного неба. Я видел, я знаю.

— Солдатам кажется, что они много видят с седла. Так же, как муравью, забравшемуся на травинку, кажется, что он видит мир. Про мои больные глаза дозволено говорить только мне. Но я прощаю тебя. Мой великий сын, Потрясатель Вселенной, любит угадывать и любит, когда его догадки подтверждаются... Ты будешь прощен не позднее первого мороза и получишь тысячу в Хорезме. Ты утомил меня, дальше тобой займется Гулям. Прощай, кипчак.

— Прощай и ты, Великая,— Унжу растер слезы на лице, они смешались с потом и были липкими.— Китайские врачи подвешивают к глазам специальные кристаллы, и человек легче видит...

— Пустяки,— она махнула рукой, слезла с трона-блюда, но не ушла, а коснулась пальцем лба Унжу,— я же объяснила тебе, что совсем необязательно видеть священный Багдад, чтобы рассказать о нем,— она все держала палец на его лбу.— Векиль обещал тебе легкую смерть, если ты кое-то скажешь моему сыну. Теперь, когда ты скажешь обратное, ты сможешь кое-что обещать векилю. Жизнь тем интереснее, чем с большей горы ты за ней наблюдаешь. Кипчаки же живут в степи...

Унжу кивнул, еще не сознавая, что делает, только чувствуя царственный палец на лбу.

Владычица Вселенной повернулась и, тяжело ступая больными ногами, опираясь скрюченной рукой на бритую голову девочки, пошла куда-то к окну, там был проход, и оттуда возник негр с факелом и большим золотым кольцом в носу. Из-за парчовой занавески за троном, Унжу не предполагал, что там есть пространство, вышли семеро лучников и, убирая на ходу длинные гибкие стрелы, двинулись следом за Великой, неслышно ступая в своих желтых верблюжьих сапогах.

Ветка за окном все кивала, кивала под струями дождя.

На плечи Унжу легла крепкая дружеская рука, Гулям был высокий и гибкий, голубоглазый, как Унжу, только волосы не черные, а желтые.

— Ты иноземец? — Унжу было неприятно, что у него заплаканное лицо.

Гулям поцокал языком.

— Мой прежний бог, тот, которого я знал в детстве,— Гулям шел рядом, мягко и любовно сжимая плечо Унжу,— тот мой детский бог сам придумал пробить себе руки вот такими гвоздями, видишь ли, он находил в этом какое-то удовольствие. Ты был интересен Великому, думаю, он и сейчас не утратил этого интереса к тебе, и ты умен... и поэтому можешь так много... Мы здесь следили за твоим возвышением, но ты ведешь себя так странно, даже дико, прости меня... Кстати, Кадыр-хан, пославший тебя к монголам, здесь, в своем дворце, а не в Отраре. Он ничего не сделал, чтобы выручить тебя, и, если ты, конечно, пожелаешь, его вполне можно перечислить среди лиц, которых ты видел в Багдаде.

— Я это сделаю,— кивнул Унжу.

Они вышли в сад, и дождь оглушительно ударил по огромному кожаному зонту, который несли два раба.

Унжу лежал на низкой мраморной лавке у роскошного бассейна с теплой прозрачной водой.

Два негра медленно втирали в его мышцы душистые масла, голова кружилась, Унжу остро хотелось смерти, и, чтобы преодолеть это желание, он улыбнулся.

Гулям в халате поцокал языком.

— Какое у тебя мощное тело, даже у нубийских рабов нет таких ног. Сожми мне руку, хан, сильнее,— рука у Гуляма, как железная.

Унжу рвет эту руку раз, другой.

— А-а-а,— этот крик Унжу вложил во всю силу рывка, и оба летят в воду — голый Унжу и Гулям в парчовом халате.

Негр с куском полотна в тревоге побежал вокруг бассейна.

— Я пришлю к тебе женщину из Египта, которая выше тебя. Великая,— вдруг шепотом говорит Гулям,— иногда любит смотреть на подобные игры, она любит жизнь, и ее радуют молодые тела, постарайся не разочаровать ее.

— Лучше китаянку с маленькими ногами.

— Как же ты объяснишь ей, что тебе нужно? Ведь старый китаец поклялся, что ты не знаешь язык... Может быть, в горах...— Гулям необыкновенно похоже передразнивает вдруг китайца и добавляет вдруг негромко, врастяжку:— Подумай, я, великий Гулям, в доме владычицы полумира, а возможно, далеко, я сам не знаю, где точно, где-то за туманными морями, где всегда много снега, живет моя мать. Ты только подумай!..

В эту ночь последние, видно, тяжелые, полные дождя и снега тучи уходили от Великого океана на запад, на запад, открывая землю в ее кажущемся совершенстве. Ласково мигали будто далекими кострами невидные с высоты, превращенные в пожарища затухающие китайские города. Надо спуститься, чтобы разглядеть стаи мелких, одичавших бесшерстных китайских собачек, не лающих уже от страшной сытости. То здесь, то там огоньки юрт, заброшенных в бесконечность, и надо было бы опять резко спуститься, и тогда возникли бы звуки сначала ветра, потом шелест травы или крик муллы, или скрип тяжелого колеса, или посвистывание монгольского мальчика, одного гонящего куда-то целое море усталых, босых и рваных полубезумных людей. Прилетал и исчез вдали монгольский нукер-почтальон с колокольчиками. Срочно-срочно звонит колокольчик, и вот скачет монгол один под звездным небом: что за записка в его стреле, кому? Но и его мелкому быстроходному коню не угнаться за тучей.

Тучи же задевали горные хребты, проливались дождями, плюнули колючим снегом и, сталкиваясь, гремели грозами. А вот и город в свете молнии с высокими стенами, минаретами, там внезапно заплакал ребенок и что-то нежное проговорила ему мать.

Много странного творилось в эту ночь на земле.

Старик осквернитель ислама, снятый Унжу со столба и выброшенный гвардейцами, потому что был никому не нужен, спустился к реке напиться, нащупал ладонью журчащую воду и вдруг увидел незрячими глазами бесцветным пламенем пылающий

Ургенч, услышал крик и вой и, схватившись за уши, долго сидел над водой, что-то бормотал и пожимал плечами.

Великая повелительница всех женщин спала, и храп ее вспугнул ночную птицу.

В это же время Чингиз, или Великий каган, вышел из шатра, потому что у него болел живот, и, обогнув шатер, глядя в ласковое даже в тучах китайское небо, сказал черби-управляющему, который принес сосуд с горячей водой, что число стран под этим небом велико, а жизнь человеческая коротка, и что ему, Великому кагану, хотелось бы посмотреть и другие страны и города, что в этом продление его лет и что китайские бараны слишком жирны.

Живот сильно болел, каган охал и плевался, точно попадая слюной в белый камень.

В этот же ночной час Великий шах, меч ислама, проснулся в палатке тысячника конвойной тысячи от укуса блохи, долго вспоминал, почему он здесь, вспомнил и вышел. Небо очищалось, проглядывали высокие звезды. Мир входил в привычное. Шах кивнул себе, размышляя об этом, тысячник принес теплый халат, и они поднялись сквозь спящий лагерь к белеющему на холме шатру, ибо если то, на что намекал купец Ялвач, случилось, то этому было время. Так Великий и сказал тысячнику.

Сырой тугой ветер громко трепал флаг у шатра Великого, все там казалось в порядке, и, надеясь, что вблизи будет так же, шах не отказал себе в удовольствии оттянуть познание приятного.

Обходя шатер, они увидели сотника, который спал сидя. Тысячник ахнул, ужаснувшись непорядку, ударил сотника ногой, тот повалился на спину, голова у него была рассечена и щека висела. Белый натянутый шелк шатра был пробит, из трех черных дыр торчали тяжелые древки копий.

Шах повернулся и побежал вниз, скользя по мокрой земле.

Последняя молния последней грозы в этом году ударила над Ургенчем из самого края тучи и удивила тех, кто не спал и поднял в этот момент глаза к небу. Огненная стрела летела будто из звезд и зажгла на реке большую баржу с хворостом.

Грозы со снегом случались и раньше, будут и позднее, но люди запишут в летописях именно эту грозу, потому что то, что случилось позже, было так страшно, что заставило этот снег и эти молнии считать предвестниками беды.

Эта последняя молния разбудила Унжу.

Китаянка с нарумяненным лицом спала рядом. Унжу был гол, одежду отобрали, гулко билось сердце и дышалось легко, будто он в степи на коне.

Пора, пора, пора — билось сердце. Голый, обдирая спину, он пролез в окно.

Павлины, с грязными после дождя хвостами, топоча, пробежали мимо. Голый, он прошел по саду, ощущая мокрые ледяные ветки на груди и ногах. Под кустами белых, с дурманящим запахом цветов Унжу выкатался в черной грязи — голое тело было слишком заметно.

Он долго лежал на стене, пока не дождался, прыгнул, ударом ноги в шею убил сторожевого нукера и посидел рядом с ним на корточках, пока тот кончался.

Жизнь у Унжу была разная, прямая, как кипчакское копье, и извилистая, как змея. Он убивал много, но никогда не убивал своих. Сейчас он преступил это и, уже раздев нукера, посадил его, как полагается мусульманину, и, глядя в мертвые неудивленные глаза, сказал:

— Если твоя душа еще здесь, ей будет легче сознавать, что я сделал это по воле аллаха, сам превратившись в его стрелу. Настолько, насколько он пожелает.

Сабля у нукера была ургенчская, он ее выбросил, кинжал же хорошей стали Унжу убрал под рубаху.

— Ха! Ха! — перекликались часовые.

Унжу перелез еще через одну стену, побежал по улице, видя себя в чистых, незамутненных лужах. У одной лужи он остановился, хотя грязное лицо было страшно, он чем-то понравился себе, вдруг негромко издал боевой клич монголов, идущих в атаку:— Кху! Кху! — и выставил вперед кинжал. Жизнь замыкала круг.

Так он долго бежал, иногда останавливаясь и нюхая воздух, что-то шептал при этом и сам себе кивал головой. Перед ним открылась улица без луж. Вода в арыках весело звенела, и сами арыки напоминали маленькие речки с висячими мостиками. А цветные фонарики за дувалами ласково мигали.

Глаза у китайца, того самого, что три дня назад объявил Великому, что Унжу не знаком с китайским языком, стариковские, нелюбопытные. Даже сейчас, когда в зрачках свет от фонариков из сада, они все равно мутные.

«Э, да он слепнет»,— подумал Унжу.

— Не дави ногой на дощечку, китаец, от этого только сведет ногу. Сигнальную веревочку я перерезал, ты же помнишь, мне пришлось побывать у тебя на родине... А твой индус,— Унжу подул на острие кинжала,— теперь его душа пролетает, возможно, над очень высокими горами... Там, в Индии, река, такая широкая река, китаец, и там собираются все их души... Как они ошибочно верят!.. Интересно, куда полетит твоя душа?! Может, останется здесь?! Ответь мне и, пожалуйста, на своем языке, куда делись те листы, которые лежали в саду у Великого... Видишь ли, они дались мне не просто.

Китаец молчит, только рот приоткрыт, дышит неслышно, но жарко.

— Хорошо, говори на моем. Они остались в саду под снегом?

Китаец кивает неторопливо. Будто гости, будто беседа, будто не смерть пришла.

— По-моему, ими вытерли животы гепардам,— говорит китаец,— мне кажется, я видел, как слуга делал это... Впрочем, я стар, и здоровье мое не таково, чтобы я мог долго оставаться на холодном ветру, если этого не требуют дела...

Теперь уже Унжу чувствует, как у него открывается рот и как трудно воздух проходит в легкие.

Локоть сам делает движение вперед и чуть вниз, нет усилий, чтобы проткнуть кинжалом этот живот без мышц. И мыслей нет.

«Вытерли животы вонючим, ленивым кошкам»,— вот и вся мысль.

— Больно, очень больно,— говорит китаец по-китайски,— вот и кончилась жизнь, зачем? — Он становится на четвереньки, прижимает халат к животу.— В шкатулке,— китаец говорит быстро, боясь не успеть,— имена моего рода. Прочти их надо мной, кипчак. Это зачтется тебе у твоего аллаха.

— Твой род не поймет меня,— Унжу оскалился и не отводит глаз от дрожащих век китайца,— ведь это ты сказал, что мой язык не похож на язык твоей родины. А мне так это тогда было нужно, и меня удивили твои слова... Я лишь слегка ткнул тебя. Ты будешь умирать долго, старик, и у тебя будет время подумать... Ты успеешь вспомнить свою родину, что так важно иногда... Как я предполагаю, аллах все-таки выбрал меня своей стрелой, на время, конечно,— и, уже уходя, Унжу услышал, как китаец длинно и протяжно закричал. Унжу кивнул себе, подпрыгнул и дернул веревку с фонариками. Фонарики весело замигали, будто отвечая на сиплый крик.

Унжу прошел по длинной узкой улице, было тихо. Когда узкая улица вошла в широкую, Унжу сразу увидел ночную стражу на толстых крупных конях. Сворачи-

вать было поздно, Унжу пошел прямо на них и не дошел шагов двадцать, когда те вдруг лениво тронули коней и уехали в проулок. Унжу, уже обернувшись, увидел мокрые гладкие зады лошадей, услышал смех и кашель и опять сам кивнул себе.

Улица спустилась к реке, он зашел в мягкий ил у берега и поплыл. Большие баржи с хворостом стояли недалеко, он залез на ближнюю и заполз в хворост.

Огромный город только начал просыпаться, лужи высохли, и город из тысяч домов, дворцов, мечетей, караван-сараев был подернут легким туманом, испаряющейся влагой. Когда проглянуло солнце, Унжу спал, и лицо его во сне было торжественное.

Днем он прокрался на пустырь за низким серым дворцом, обнесенным красными кирпичными стенами, там забрался в низкие пыльные кусты и стал ждать.

Крупная пчела с гудением зависла над кустом, гудение чему-то мешало, и вдруг Унжу понял, что почти неслышно напевает то, что пели монголы в караулах. Он отломал колючку и больно уколол собственный язык.

— Я наказываю тебя, мой язык,— сказал он голосом старика «осквернителя ислама» и тут же хихикнул,— но неужели, когда мы вырубим монголов, я буду жалеть их и петь их песни.

Ночью кипчакские солдаты, медленно переговариваясь, объезжали дворец, и Унжу показалось, что он видит знакомые лица и слышит знакомые голоса. Он еще подождал, потом вылез из кустов и пошел через пустырь рядом со своей длинной и корявой тенью, тень несла железную палку, похожую на обломанное копье.

Унжу перелез через ограду, прополз через сухой в колючках сад, железной палкой разогнул решетку на окне башни, пробежал темным знакомым переходом, тихо открыл знакомую дверь и сел на корточки над спящим десятилетним мальчиком.

— Лежи тихо, юный хан,— Унжу прижал голову мальчика к ковру и, когда тот открыл глаза и завертелся, добавил: — Я думаю, с тобой ничего не случится,— выдохнул и пронзительно засвистел и завизжал, как визжали монголы, когда шли в атаку. Потом вытянул кинжал и опять стал ждать.

Приближались голоса, шаги, брякало в темноте оружие, и Унжу успел удивиться, что кинжал подрагивает, не подумав, что это дрожит его рука. Комнату сразу и вдруг залил свет факелов, и знакомый с детства голос сказал:

— Мы ждем тебя со вчерашней ночи, Унжу.

— Здравствуй, Кадыр-хан.

Губы у юного хана дрожат и кривятся, и в свете факела дрожит похожая на вытянувшуюся каплю родинка на переносице. У кого он видел эту родинку? Пот заливает лицо и глаза, Унжу вспомнил, и свет факела будто сделался ярче.

— На каждого самого хитрого волка есть охотник еще хитрее. Так создал этот мир аллах,— говорит голос.

Унжу медленно опускает кинжал, вставляет острие себе в пуп.

— Ты правильно понял,— говорит голос из-за факелов,— это действительно сын твоей кормилицы, и эта родинка как капля дождя на лице скачущего, а?! Такие редкости?!

Голос засмеялся, и еще голоса засмеялись там тоже.

— Отпусти мальчика, что проку в его жизни.

Мальчик, всхлипывая, уползал по ковру, и лужица уползала за его ногами.

Унжу схватил тяжелую деревянную табуретку и пустил в факелы, люди там шарахнулись, раздался крик.

Унжу опять прижал острие кинжала к животу:

— Ты такой хитрый, Кадыр-хан, что чуть не перехитрил самого себя. Мне надо было просто сказать, что я был в Багдаде, а не в Китае, и встречал там не только Тимур-Мелика, но и тебя. Только и всего. И сейчас бы ты отыскивал ножом свой царственный пуп, и то, если бы тебе повезло. Ты отдал меня палачам, Кадыр-хан, я принес тебе плату, на,— Унжу плюнул.

Все он мог предствить в жизни, даже собственную смерть, только не этот плевок и не эти слова.

— Осветите меня,— сказал голос из темноты.

Факелы переместились, высветив темно-багровым светом высокого человека с тяжелым капризным лицом и длинными мощными руками со сцепленными перед собой пальцами. Слуги были в кольчугах, Кадыр-хан нет.

— Уйдите все,— Кадыр-хан взял светильник из чьих-то рук,— хочешь арбузного вина? — он шел к Унжу, нарочно наступив в лужу, оставленную мальчиком.

В доме купца Махмуда Ялвача второй день, не прекращаясь ни на минуту, шел обыск. Прямо на улице и в саду жгли высокие костры, тени плясали на дувалах, в домах вокруг никто не спал, но огня не зажигали, боялись. Посвистывая, бегали по улице рабы, носили с реки воду лошадям.

В доме у Ялвача стены были взрезаны, земля в саду просеяна, на ней разложены и разбросаны товары. Нукеры Великого ходили по бесценному шелку, не вытирая сапог. В караван-сарае ревели и бились верблюды, напоенные настоями со слабительными травами. Солдаты с факелами палками рылись в жидком навозе. Слуги и домочадцы, из тех, кого не увезли в Башню скорби, были в доме, без одежд; потные от страха, они уже не стеснялись наготы. Только Ялвач был в мелко вспоротом халате, он медленно пил молоко, понемногу отшипывая от сухой лепешки.

Наконец, сотник конвойной сотни зевнул, потянулся и приказал рабам заливать костры. И под шипение этих костров двое осторожно взяли Ялвача и посадили на лошадь впереди сотника. Тот свистнул, тяжелая лошадь сразу взяла в галоп, встречный прохладный еще ветер обдул голое под халатом тело, мгновенно высушив пот.

В Башне скорби, или «Веселой башне», как ее тоже называли в Ургенче, босоногие индусы большими тряпками мыли затоптанный грязный пол.

Ялвач и сотник прошли коротким каменным коридором, здесь на полу сидели люди: кто на корточках, кто, раскинув ноги, кто босой, кто в туфлях, кто в зеленых или желтых ханских сапогах. Какие ханы, ах, какие знатные ханы сидели здесь, даже не переодевшись после последней охоты на летнем снегу. В конце коридора дверь. Старик пошептался с человеком в пропотевшем халате и кожаном фартуке. Два раза сотник кивнул, вернулся к Ялвачу и вдруг, весело ущипнув его за мочку уха, простуженно просипел:

— Твои дела хороши, купец. Ты должен сделать мне подарок.

Люди, сидевшие у стены, смотрели прямо перед собой, никто ни с кем не говорил.

Человек в фартуке открыл тяжелую дверь, пропустив Ялвача и сотника. За дверью было темнота, еще дверь, глаза постепенно привыкли к свету, пахло паленым мясом и дымом от углей. Сначала Ялвач увидел огромного человека с большим белым, будто посыпанным рисовой мукой лицом, который пил воду из глиняной бутылки, какие-то крючья, какой-то желоб на полу, что-то накрытое тряпками в рыжих пятнах, и вдруг сразу и близко двух своих сыновей. Сыновья сидели рядом со странно опухшими безучастными лицами, кожа на лицах будто водой налита.

Ялвач ахнул, подавился слезами, сел на мокрый скользкий пол и стал гла-

дить эти лица и руки. Одному было пятнадцать, другому шестнадцать. Они всегда были не похожи друг на друга, сейчас не различишь.

— Мы не трогали их, они только смотрели,— сказал огромный человек и опять попил воды,— мы расспрашивали твоего раба и писца,— он кивнул на то, что было накрыто тряпками в ржавых пятнах,— в какое время ты ходил в Багдад. Они все согласились, что ты ходил в Багдад, и твои дети тоже согласились, но никто из них не смог описать Багдад... Здесь все соглашаются со всем. Ты можешь забрать своих детей, купец, они скоро оправятся и будут на редкость послушными.

— Дети мои, дети, за что, за что?! — рыдал Ялвач, пытаясь поднять то одного, то другого, но ноги скользили или дети вдруг стали тяжелыми.

Сотник взял обоих под мышки, давно не спавший солдат открыл боковую дверь, и вдруг они оказались на ярком утреннем солнце в чистом зеленом дворике, и Ялвач услышал гудение пчел.

Сотник поцокал языком и сказал, что за тридцать дархемов их доставят домой и еще за десять для них найдут здесь вполне хорошую одежду, любую по твоему вкусу,— и хохотнул.

Ялвач же плакал, стоя перед детьми на коленях, и гладил им руки.

Калитка в стене отворилась, и быстро вошел визирь. После полутьмы зрачки у него расширились, как у кошки. Визирь наклонился и положил на ладонь Ялвача маленький браслет с большой жемчужиной.

— Этот браслет украшал руку Великого в раннем детстве,— визирь послушал гудение пчел.— Великий доволен последней охотой, так он велел сказать. Великий велел тебе отправиться к кагану, и пусть караваны ходят туда и обратно, и пусть Великий знает все,— глаза визиря вдруг впились в глаза Ялвача,— все ли ты сказал нам, что мы должны знать для спасения правоверных? Ведь есть вещи...

Младший сын Ялвача завозился, облизнул губы и затих, ненависть не дала Ялвачу сразу ответить, она мешала дышать, поэтому он улыбнулся.

— Все, великий визирь.

Выходя за калитку, визирь вздохнул, пожал плечами и что-то пробормотал. Потом резко повернулся, взглянул на Ялвача и постоял так.

В доме сыновей уложили на ковер, их поили по капле каким-то отваром, обнаженные их тела казались Ялвачу такими беззащитными и слабыми, что он все время плакал. Во дворе слуги скатывали товары в тюки. Погонщики, переговариваясь, щетками терли верблюдов. Старшая жена попробовала выть, но Ялвач ударил ее кулаком по голове. Лекарь стал пускать детям кровь, кровь брызнула и попала Ялвачу на руку. Ялвач быстро пошле к себе. За ним шел управляющий и караван-баши. Караван-баши сказал, что трогаться можно через два дня и спросил, где писец.

— Трогаться завтра,— приказал Ялвач, а на вопрос, где писец, ласково улыбнувшись, ответил: — Одни мои друзья срочно отправили его в Багдад.

— Когда вернется?

— Ты непременно встретишься с ним, но не скоро...

Что-то в его ответе заставило их испугаться. В комнату к себе он их не пустил, сюда вообще никто не смел входить. Молоко, которое он пил, по-прежнему стояло на месте, недоеденная лепешка лежала здесь же, он разломал ее об колено, запустил палец в тесто и вытащил тонкую пластинку на шелковой нитке, потом протер ее большим пальцем. Пластинка вдруг странно блеснула.

Солнце отразилось от нее, Ялвач подышал и потер ее о халат. На тонком, чуть выпуклом золоте явственно проступал леопард с толстым хвостом, загнутым, как кольцо. Руки дрожали, и Ялвачу вдруг показалось, что леопард бежит ровными и сильными скачками.

Лицо Кадыр-хана багровое и стекло вниз, такие лица бывают, когда монголы закатывают человека в войлок, подержат немного, потом выпускают — все сам скажешь.

— Ты вообразил себя стрелой аллаха... А ты просто грязь на хвосте лошади твоего кагана... Ведь тебе нравится каган, а, Унжу?!

— Нравится,— кровь в висках Унжу тоже лупит так, что кажется, вот сейчас вылетят глаза, но он спокойно покачивается, сидя на пятках, и прихлебывает арбузное вино. — Каган не предает тех, кто ему служит...

— Может быть, и так, может быть, и так,— соглашается Кадыр-хан.

Унжу качает головой, прихлебывает вино, багровей, Кадыр-хан, багровей.

— Ты должен был сделать одно, может быть, ради этого появился на свете весь твой род, из которого ты остался последним, ты должен был крикнуть в лицо Великому правду о том, что нас всех ждет, и умереть на столбе... Великий всего лишь человек, и правда из глотки мученика могла бы заставить его на что-нибудь решиться... Я послал пятерых, и трое из вас вернулись, но никто из вас, слышишь ты, проклятый, никто не сделал этого. Когда смерть уставилась вам в глаза, вы все предали меня. Мой народ несчастен, потому что не смог родить мученика, ни одного...

— Верно,— Унжу кивает и, не мигая, смотрит в глаза Кадыр-хану,— исправь свой народ, Кадыр-хан, стань им.

— Кем?

— Мучеником! — орет Унжу.— Это так просто, Кадыр-хан. Ты рядом с Великим каждый день. Крикни ему. То, что выскочит из глотки такого большого человека, как ты, произведет впечатление, верно?! Но у тебя золотые туфли — это обязывает жить! Крикни, Кадыр-хан! Встань на Великом совете, и, клянусь матерью, которой я не помню, я повторю все это со столба... Но зачем тебе делать это, когда есть такие, как мы. Ты воспитал меня в своем доме. Так вот я плюю на тебя и твой дом. Я для этого жил последние дни,— и, напрягшись, Унжу плюет плотным тяжелым плевком к ногам Кадыр-хана.— Зови нукеров, я кое-что крикну им, я успею.

— Я сам, я сам,— хрипит Кадыр-хан и внезапно легко для своей огромной фигуры, размахнувшись, бьет Унжу ногой в золоченой туфле в лицо, так что нос у Унжу хрустит.

Кадыр-хан заворачивает Унжу голову и бьет его коленом в живот раз, другой. Кровь из носа Унжу заливает халат и грудь Кадыр-хана. Неожиданно Унжу видит их обоих в поставленном боком медном индийском подносе, видит один миг, он чувствует опять удар, собственный слабый сип и видит монгольских коней, идущих рысью по зеленой в цветах траве, которая краснеет на глазах.

Круглая резная спинка высокого медного стула слепила, отражая солнечные лучи. Унжу почудилось, что стул шевельнулся, солнечные блики переместились, и детский голос попросил:

— Не толкайся же, не толкайся, ну, я прошу тебя...

Второй детский голос засмеялся, и кресло опять сдвинулось, ударив солнечным лучом по глазам. Унжу открыл и закрыл рот и попросил:

— Выйди из-за кресла, юный хан. В моей памяти ты так мал...

За креслом затихло, там кто-то два раза икнул. Потом что-то промелькнуло, простучали шаги, и где-то далеко упал таз. И тут же, будто таз все катится,

забрякали кольчуги. Вошли двое нукеров и Кадыр-хан в шелковом расшитом золотом чапане, в зеленых в бисере сапогах.

Нукер ногой отодвинул в угол миску нарына, жирный нарын плеснул на медь сапога, сделав ее матовой, двое других взяли Унжу за руки и ляжки, проволокли и положили перед креслом лицом вниз.

— Кадыр-хан, я подобен собаке, которая укусила своего господина,— Унжу хотел повернуться набок, но ему не дали,— правда, она перед этим долго служила ему, отгоняя волков от его отар... Я устал.

— В молодости я только приобретал, сейчас только теряю...— пробормотал голос.

Унжу поднял голову.

Кадыр-хан сидел в медном кресле не так, как представлял себе Унжу, он сидел, сгорбившись, сцепив пальцы на коленях, и в глазах у него была тоска. Унжу показалось, что они похожи сейчас. Хотя, впрочем, если посмотреть со стороны, так оно и было, даже головы они держали одинаково, набок.

Где-то в доме кричали два детских голоса, потом один заплакал. Кадыр-хан послушал эти детские голоса и заговорил торопливо:

— Ночами я не сплю и много размышляю,— он почесал большим пальцем горло под бородой.— Если аллах не воздвигнет неприступные горы между ним и нами где-нибудь за Аноном, кагану стоит только потрясти дерево, и наши города попадают, как спелые сливы в его высокую шапку. У Великого больше солдат и конницы больше... И его солдаты готовы воевать всегда, а не только зимой... Но мы не единый кулак, мы даже не растопыренные пальцы, Унжу... Мы много маленьких злобных кулачков, ждущих случая, чтобы ударить друг друга... Великий боится армии,— Кадыр-хан перешел на шепот,— боится своей матери, моей тетки, а она всего лишь женщина, не могущая добиться порядка даже в своем доме... Если Великий говорит одно, то она говорит другое и придумывает ему игрушки вроде похода на Багдад... Сейчас, когда правоверным надо объединиться, кому нужен этот поход, Унжу?! Старые истпытанные мечи Великого, его полководцы изгоняются вон, если сомневаются в этом походе, или еще хуже. Старший сын и наследник Великого Джелал эд-Дин рожден от туркменки, это, конечно, плохо, но он великий воин, и если аллах...— Кадыр-хан посмотрел в глаза Унжу и замолчал, будто подавился.— Наши же кипчакские степи никому не нужны.— Теперь он говорил медленно и при этом, как старик, качал головой.— Здесь всерьез говорят, что наши табуны следует отогнать, степи выжечь и нам самим разорить наши города, чтобы каган шел по мертвой земле, тогда его коням и солдатам нечего будет есть...

— Они не повернут! — крикнул Унжу.— Они будут пить молоко своих кобылиц и стрелять крыс, но не повернут...

Кадыр-хан кивнул:

— Поэтому твое дело было умереть на столбе, а мое — поднять стены Отрара на двенадцать локтей... Мои тридцать тысяч кипчаков как одно копье,— Кадыр-хан ударил кулаком себя в грудь,— и это сделал я. И если желтоухий не уйдет, его дети, его внуки долго будут вспоминать нас в своих печальных песнях. Ты споешь мне их песни перед тем, как уйти?

— Не прогоняй меня, Кадыр-хан.

Кадыр-хан покачал головой, и они оба послушали, как в доме продолжают плакать два мальчика, остальное все было тихо, будто кроме них и этих голосов в доме и вовсе никого не было. Взгляд Кадыр-хана ушел с лица Унжу.

— Оскорбление слабых сильными, только несправделивость, оскорбление сильных слабыми и несправедливость и позор. Так гласит закон. Но что мне закон?! Веселая башня после последней охоты приняла много таких знатных людей и даже не распухла,— Кадыр-хан засмеясля,— ты убил китайца, слугу Великого,

и слугу Великой ты тоже убил, а главное, слышал то, что не должен слышать маленький кипчакский хан... Тебя будут долго искать и найдут здесь или в Отраре,— Кадыр-хан пожал плечами,— в мире тысячи дорог, так вот, я советую тебе выбрать самые дальние, — он помолчал.— А твое лицо... Говорят, на Хорезмийском море есть место... там люди меняют себе лица... Не знаю.— Он тяжело встал и пожал плечами и уже от дверей добавил с улыбкой, которую когда-то так любил Унжу:— Думаю, сегодня после нашей беседы я буду хорошо спать. Нельзя же все говорить только себе самому.

Унжу взял миску нарына и принялся есть, вылавливая мелко нарезанное мясо из остывшего густого бульона, он ел, давясь, жадно, стесняясь этой своей жадности, и, когда доел, сразу же заснул с открытым ртом.

Утром у изгиба реки Унжу выбрался из-под груды коровьих кож, тихо снял штаны и рубаху, соскользнул с большой баржи в воду и поплыл к берегу, держа узел зубами. На берегу он прошел через жидкий камыш, сел, разложив мокрую одежду, сапоги, ремень и воткнул рядом длинный, синей стали кинжал. Река, отражая солнце, слепила. Караван барж исчез за поворотом. Небольшое стадо ослов пришло напиться, и больше никого здесь не было. Он, голый, да река, да ослы.

— Так было, когда аллах сотворил мир,— сказал ослам Унжу и покрутил пальцами перед глазами, потом тронул черную рукоять кинжала и добавил: — Наверное, он все-таки сотворил мир без этого.

Ветер шевельнул камыш.

Караван-баши разбудил Ялвача на рассвете, и, выйдя из юрты в белую от инея степь, Ялвач сразу же услышал далекий крик и посвист и увидел на холме знакомые нелепые фигурки — плотные крупные всадники на маленьких лошадях.

Караван испуганно просыпался, погонщики поднимали верблюдов, тоже белых от инея; на месте, где те лежали, оставались пятна теплой жухлой травы и земля, от которой поднимался пар. Лаяли собаки, и костры, в которые подкинули можжевельник, подняли к небу столб искр.

Мальчики, сыновья Ялвача, вышли за ним, на морозе их познабливало, он погладил их по плечам, взял медный светильник, заправленный маслом, зажег в огне костра ветку можжевельника и пошел к холму один, приказав караван-баши идти за ним, не приближаясь ближе двадцати шагов.

Монголы, осаживая лошадей, спускались с крутого холма, были они в зимних рыжих тулупах, на которых поблескивали железные пластинки панцирей, и колчаны с длинными стрелами торчали из-за плечей или болтались у брюха мохнатых коротконогих лошадей.

Моголы чему-то смеялись.

Передний, поравнявшийся с Ялвачом, улыбнулся ему всем черноглазым сморщенным лицом, тулуп под железными пластинами был в заплатах, подмигнул, аккуратно двумя пальцами забрал у Ялвача светильник, задул и сунул в седельную сумку.

Ялвач тоже улыбнулся, приподнял край чалмы, освобождая лоб. Догорающая можжевеловая ветка высветила тонкую золотую пластинку на лбу, леопард на пластинке бежал, закрутив длинный хвост.

Лошадь фыркнула, пустив в морозный воздух две длинные струи пара.

Подъехал еще один монгол, поверх тулупа — синий длинный халат с полосками на рукаве. Монгол послюнявил палец и осторожно провел им по золотой пайце на лбу Ялвача. Потом заторопился, доставая из седельной сумки бубенцы, накинул

их на шею первому монголу, что-то крикнув, ударил его лошадь плеткой. Тот гикнул и пошел наметом, только громко зазвенели в степи бубенцы. Второй монгол неожиданно развернулся, посадив коня на хвост, бросил Ялвачу медный светильник, взвизгнул и исчез в морозном тумане.

На улице дождь, шатер из трех слоев китайского шелка пропитан смолой, но там, где провис, скопившаяся вода иногда проливается внутрь.

На шелковом полу бобами и разноцветными камушками выложены страны Мухаммед-шаха, синими кусочками китайского стекла обозначены реки Сейхун, Джейхун, Зеравшан и таким же стеклом Хорезмийское море. Камушки красные — селения, много красных камушков в кружок — город, обнесенный стеной, рядом маленькие обструганне палочки, каждая палочка — десять тысяч воинов. В ведрах запас еще камушков, еще палочек, еще синего стекла. Тени голов над всем этим — Ялвач видит свою ушастую тень. Капли сверху падают и как раз на большой красный кружок Ургенч, рядом с кружком — лужица и восемь палочек вот-вот всплывут.

— Что это там, где много синего стекла?

Каган простужен, Ялвач видит только тень, но не смеет повернуться.

— Это море, много воды, как степь, только больше... Этой воде не видно края.

— Там нет брода?

Каган там, наверху, чихает.

— Нет, там нет и дна. Его воду нельзя пить...

— Но ведь его можно обойти,— голос кагана смеется,— и за этим морем еще страна с горбоносыми бледными людьми и еще с какими-то тоже... ведь так?!

Трещат светильники, чавкают за шатром шаги стражи, и нетрезвый голос вдалеке не то ругает человека, не то коня ищет. Раз, кричит, два, кричит...

Позади Ялвача легкое движение, качнулось пламя светильников, кто-то вышел. Не знал тот бедняга, где можно ругаться, где нельзя.

— Как долго еще скакать нашим монгольским коням,— негромко и задумчиво говорит голос кагана.— Ты много путешествуешь, купец, и много вступаешь в беседы. Не встречал ли ты где-нибудь людей, которые живут всегда?

— Нет, Великий каган...

— И ты не слышал о таких людях?

Кагану лучше не врать, но и правда может тоже раздражить.

— Люди говорят много, особенно в караван-сараях перед сном, но я сам видел людей, которые жили двести лет и больше,— голос у Ялвача неуверенный, он говорит чуть громче и чувствует, что каган не поверил.

— Когда ты увидишь таких людей, попробуй доставить их сюда или туда, где я буду, я щедро награжу их... Или, по крайней мере, узнай, где они живут,— голос кагана неожиданно мягок, он как бы разрешает обернуться, и, обернувшись, Ялвач действительно видит задумчивые желтые глаза. Мгновение — глаза меняют выражение, и лучше в них не смотреть.

— У твоего толстого шаха Потрясателя Вселенной, говорят, он не умеет сотрясать даже свой гарем, и мне придется помочь ему... Так вот у него сорок туменов, он их всех кормит, у меня втрое меньше, но они кормят меня.— Каган идет светлыми замшевыми сапогами по рекам-стеклам и камушкам-селениям и городам.

— Почему вокруг этого города два ряда камушков? — носок кагана трогает камушки и три палочки гарнизона.

— Это Отрар, столица кипчакской земли. У него очень высокие стены и сильный гарнизон. Это красивый и богатый город.

— Ты сказал моему Джелме, что твой толстый владыка сам говорил с тобой обо мне.

Светильники за спиной Ялвача, их красные огоньки точно в зрачках кагана, точно посередине.

— Я сказал, что твое войско лишь струйка дыма по сравнению с тем, что может зажечь он. Ты не должен на меня сердиться за эти слова. Вот что он мне дал,— Ялвач роется, роется, никак не развязывается мешочек на поясе, он рвет его, достает браслет и протягивает кагану. Каган берет браслет, примеряет к своей широкой кисти и качает головой.

— Очень трудно трясти мир такой ручонкой...

— Этот браслет Великий носил ребенком,— воистину бог лишает человека разума, когда тот не ждет, слова вырвались неожиданно, сказалась ли усталость, сил поднять глаза на кагана нет. Ялвач видит только сапог, который медленно подгребает камушки Отрара, ставя их на место.

Но каган вроде не услышал.

— Мы будем продолжать ловить рыб познания из рек торговли.— Каган говорит громко.— Тот, кто торопливо седлает коня, часто с него падает.

Ялвач опять ощущает движение сзади и чувствует, как напряглись все там, понимая, что сейчас и произойдет главное.

— Пусть караваны с нашим товаром пойдут по всем этим дорогам во все эти города, и пусть толковые сотники, черби и бахадуры пойдут как слуги и погонщики в этих караванах, и пусть товары будут дешевыми и торговля удачна для тех, кто покупает. Пусть товары и мусульман для этих караванов подберет этот купец. Ты ведь из этого города, правда?! — Всего два шага светлых замшевых сапог кагана, и он носком трогает красные камушки Ургенча.— Твои сыновья, купец, пусть отдохнут здесь без тебя. Мы дадим им по нескольку жен.

— Они еще мальчики,— голос у Ялвача дрожит,— после моего бога велик один ты, каган. Я это понял давно...— удачно, удачно ложатся слова, аллах милостивый, не оставь.— Мальчикам нужны мечети, чтобы молиться нашему богу...

— Бог везде, а значит, молиться ему можно тоже везде, но то, что я говорю с тобой, купец, еще не означает, что мы беседуем.

Светильники на воздухе потухли, и сразу же проступили бесчисленные и бесконечные точки костров под холмом. Напротив шатра пожилой уйгур в белой войлочной шапке, с ним два маленьких мальчика в таких же шапках и золотых сапожках. Каган остановился, и все остановились. У уйгура в руках большая книга, он спокойно открывает ее, каган тычет пальцем в строку наугад, и мальчик постарше, запинаясь, долго читает.

Из-за юрты слева выскочил вдруг бахадур, натягивая штаны, увидел, охнул от ужаса и исчез.

Каган засмеялся, и все засмеялись, погладил мальчика по лбу и пошел.

— Купец, а купец,— мальчик помладше останавливает Ялвача за халат,— отдай мне синие камушки, они у тебя в ведре...

— Ты плохо читаешь, Бату-хан,— говорит этому мальчику уйгур,— что было бы, если бы каган спросил именно тебя... Иди мимо, купец, иди...

— Подари мне синие камушки,— у Бату-хана странное для монгола, нежное лицо.

Ялвач кланяется и бежит несколько шагов, чтобы догнать кагана.

Впереди музыка. У большого шатра бывшего китайского императора за цепью бахадуров на своих коротких дудках играют лимбисты, играют музыку страны, которой больше нет. На стенах шатра яркие и нестрашные драконы держат разноцветные шары. Слева привязан белый жеребец, и на толстом бамбуковом дереве белое отсыревшее знамя. И жеребец, и знамя будто рождены сумерками.

Что-то еще можно сделать, что-то еще можно сделать, хотя бы...

— Великий каган, мои два мальчика...

Тарагуд из охранной тысячи чуть передвигается, и Ялвач вдруг утыкается в кожаный доспех.

— Тебе не туда, купец, тебе вниз...

Ялвач идет вниз, с трудом выдергивая сапоги из мокрой глины. Костров впереди так бесконечно много, что, кажется, мир перевернулся, и, может, это звезды лежат у ног.

Ялвач слышит, что кто-то стонет и скулит рядом с ним. Он останавливается и вдруг понимает, что скулит он сам.

Солнце раскалило город. Великий Александер, Потрясатель Вселенной, владыка полумира, вышел чуть раньше. Оттого все смешалось и потеряло столетиями отработанную устроенность. Длиннющие кожаные трубы еще издавали свои хриплые звуки, а векиль уже должен был кричать: «Шах Мухаммед Непобедимый».

Поэтому, проходя к трону, Мухаммед пнул ногой кожаную трубу, загнал мундштук музыканту в глотку.

Туркан-хатун уже сидела на краю золотого шестигранника. Она казалась особенно маленькой из-за большого тюрбана со страусовыми перьями, Мухаммед-шах садиться рядом не стал, его давно раздражал запах матери, какие-то заморские притирания на старческом теле, что-то там сочинял блудливый Гулям.

— Я послал свои мысли к аллаху, и то, что вернулось, мой язык передает вам,— Мухаммед-шах говорил, отмечая про себя, как покачивается в такт страусовый тюрбан.— Мой старший сын Джелал эд-Дин, которому я передал часть моей души, пусть удалится в далекий Герат, ибо народы, живущие там, не должны быть лишены мудрого правителя и порядка. И хотя мое войско с горечью расстанется с моим сыном, он утешится тем, что под рукой аллаха достаточно отважных ханов и эмиров, способных постоять за веру.

Перья и длинная сломанная тень по-прежнему покачивались в такт каждому его слову.

Ханы и эмиры, полукругом расположившиеся у трона, были неподвижны, будто и не дышали. Кадыр-хан старался не смотреть в ставшее серым лицо Джелал эд-Дина. Тот качнулся с пятки на носок, смахнул ладонью пот с носа и, низко поклонившись Мухаммед-шаху, пошел к дверям, легко отмахивая правой рукой, двери были закрыты, он сначала толкнул их, потом ударил ногой.

Кадыр-хан подумал, что у него сейчас такое же серое лицо. Сквозь шум в ушах он прослушал о назначении новым наследником Озлаг-шаха и увидел, как маленький несмышленый наследник, упершись двумя руками, пыхтя, запрыгнул на трон и уселся рядом с бабкой. Мальчику было скучно и хотелось быстрее уйти. Тюрбан качнулся, бабка что-то сказала ему, наказать, что ли, обещала.

Потом быстро вошел человек в засаленном малиновом халате с удивительно белым, будто посыпанным рисовой мукой лицом и с пухлыми кистями рук. Рукава халата то ли коротки, то ли подтянуты.

— Богатырь мира Пехлеван,— опять опоздав, объявил векиль.

Этого «богатыря мира» Кадыр-хан задавил бы, не поднимаясь с пяток. Другое дело четверка огромных толстых людей в засаленных фартуках, которые мелькнули там в проеме двери, мелькнули и пропали, ровно настолько мелькнули, чтобы их увидели все.

— Халиф Багдадский,— шах постепенно набирал голос и под конец перешел в крик,— отказался нести хутбу с моим именем, и хотя пророк велел правоверным оберегать род Аббаса, халиф совершил столько преступлений, что утерял

истину. Поэтому вы должны ответить, следует ли нам мириться с этим, оставляя ислам без защиты или...

— Веди нас на Багдад,— ханы и эмиры кричали, перебивая друг друга, распаляя себя громкостью голосов, истребляя страх и сомнение.

И в этом шуме Кадыр-хан услышал и свой крик и тоже среди других поднятых кулаков увидел и свой, мощный и тяжелый, и на секунду вспомнил растерянное лицо Унжу, но тряхнул головой, и лицо пропало.

Мухаммед-шах был растроган, даже глаза увлажнились. И старый визирь кивал и улыбался. На секунду они встретились глазами с Кадыр-ханом, и оба вздрогнули.

Был мороз. Яркое солнце не грело, а, казалось, только прибавляло холода.

Термез — богатый город — возникал на горизонте верхушками минаретов, и утренние крики муэдзинов долетали сюда, не пугая птиц. Завидев город, ребинджанский купец, небольшой караван которого Унжу и еще трое охраняли в дороге, изменил выражение лица и при расчете недодал Унжу пятьдесят дергемов.

— Мне вдруг показалось, что ты не хочешь встретиться с городской стражей,— сказал купец,— а это значит, я ошибся, наняв тебя для охраны, и смогу понести убытки...

— Разве мы плохо охраняли тебя? — Унжу улыбнулся.— Ты был так ласков с нами еще сегодня.

За последние три месяца он привык к разговорам с купцом и знал, что при расчете его слова только радость для спорящего, поэтому, легко погладив наконечник ножа, он вдруг быстро ткнул им в бурдюк дорогого касиорового масла. Бурдюк был в инее, масло оставило на нем веселый желтый след, растекаясь по животу верблюда. Купец тонко закричал, заругался, пытаясь рукой заткнуть порез, другой протянул перепачканные в масле дергемы.

— Кошелек купца наполняет дорога,— Унжу пожевал губами и помолчал,— а на дороге я... И поэтому постарайся быть скромнее в разговорах с городской стражей. Впрочем, я знаю твой дом и твою семью и не хотел бы огорчить тебя...

На развилке дорог Унжу попрощался с тремя кипчаками, эти трое были людьми пожилыми, их ждали семьи. Унжу еще посидел на лошади боком, глядя вслед облачкам изморози, которые поднимали копыта их коней.

Дорога была пустая, лишь раз попалась арба, груженная большими медными тазами, ее охранял дехканин с самодельным копьем. Дороги неспокойны, даже тазы так не повезешь. Тазы еще долго громыхали, даже когда исчезли за холмом.

Впереди у дороги кочевые женщины готовили для путников кебабы.

Рядом десяток тощих собак да полунагой на морозе старик-дервиш бормотал что-то, не то молился, не то дремал.

Когда Унжу подъехал ближе, то увидел незрячие глаза, язвы на лбу и громко позвал:

— Старик, эй, старик, ты меня помнишь? — он подождал, пока пустые глазницы уставятся на него,— на столбе ты был ближе к богу, но тебе там не нравилось, и я велел снять тебя, правильно ли я поступил?..

— А-а,— старик заулыбался, зубы были белые, здоровые на изъеденном лице,— ты, кипчак, стрела аллаха, и много ли у тебя работы в этом мире?

— Честно сказать, не больше, чем у тебя,— Унжу вдруг оживился,— зато наверняка больше денег. Хочешь, я куплю тебе осла и мы отправимся куда-нибудь вместе... Возможно, на дороге ты расскажешь мне многое, я не знаю, и я

решу, как с толком употребить себя самого... В конце концов, мы могли бы совершить даже хадж,— смотреть на голые ноги на морозе было странно.

— Купи мне сначала кебаб,— важно сказал старик,— я, правда, не вижу его, но чувствую его запах и, признаться, не могу ни о чем другом думать, кроме как о кебабе,— и добавил, когда Унжу кинул монету: — Ты что, теперь возишь касиоровое масло?

— Нет, я просто испачкался. Аллах убрал меня в свой колчан и, по-видимому, не собирается вынимать в ближайшее время.

Старик ел, давясь от жадности, но не успел Унжу об этом подумать, как старик сказал:

— Тебе неприятно, что я ем жадно, мне самому неприятно,— старик кивнул, будто Унжу говорил с ним, а не молчал.— Иногда мне кажется, что я жил всегда. Мысли можно вложить в голову, если там есть место, но твою голову распирают собственные мысли. Впрочем, если ты хочешь выслушать, что я думаю о неправедном толковании корана,— старик поднял руки и затряс кулаками, последние слова он прокричал так громко, что собаки поднялись и отбежали в сторону.

Унжу постоял, кинул еще монету и удивился, как слепой поймал ее. Потом отошел, сел у жаровни, приказал принести арбузного вина, долго глядел в голубоватые тлеющие угли и, не отрывая от них глаз, спросил не то у девочки, принесшей вина, не то у жующего кебаб старика, не то у себя самого:

— Может быть, это место называется Хорезмийским морем и здесь переделывают лица?!

По другую сторону юрты пожилая женщина выбивала войлок, она бросила войлок и с тревогой уставилась на подбежавшую девочку, ту, что жарила кебабы и носила вино.

— Там,— крикнула девочка,— кипчакский хан упал в угли и сжег себе лицо,— девочка всхлипнула от страха, и они с женщиной побежали туда, где катался по траве Унжу, схватившись за голову.

Над степью бушевали бураны, они сбивали скотину в плотные дрожащие кучи. Лошадь тяжело шла по снегу, Унжу был в шубе, лицо замотано промороженной тряпкой. Из снежной мути впереди возникал город с высокими темно-красными, почти бурыми стенами, куполами мечетей и темной высокой цитаделью. Звуков города не было слышно, их поглощал буран. Город возникал похожим на мираж. Небольшой караван медленно обходил всадника, верблюды шли, мученически вытянув шеи в длинных сосульках.

— Отрар — хороший город, хорошая торговля,— купец-таджик с высокого драмодера протянул Унжу плату и улыбнулся, показывая белые крепкие зубы,— пойдем с нами, хан, замерзнешь.

Унжу не ответил и стал разворачивать коня.

На шее последнего верблюда был подвешен колокол, но и его звук быстро исчез за ветром. Унжу вдруг пронзительно завизжал, как это делали монголы, идущие в атаку, и, перевалившись набок, погнал коня и долго так скакал и визжал, а когда обернулся, позади города не было видно, только снег. Снег таял на веках, влага, разбрызганная ветром, мгновенно замерзала на темной тряпке ледяными полосами, если приблизиться к лицу Унжу, его глазам, было видно, что он плачет.

*Окончание следует*

Айра Левин

# Ребенок Розмари

## Глава 8

Розмари отправилась на Бродвей за филе меч-рыбы, а потом через несколько кварталов на Лексингтон авеню за сыром; не то чтобы поблизости негде было купить сыр или рыбу, просто в это радостное, сияющее голубое утро ей хотелось пройтись в развевающемся пальто по всему городу, хотелось, чтобы прохожие оглядывались, привлеченные ее красотой, хотелось поражать клерков четкостью указаний, отдаваемых со знанием дела. Был понедельник, четвертое октября, день приезда в город папы Павла, и люди казались приветливее и общительнее, чем обычно. Как здорово, думала Розмари, что в день, когда счастлива я, счастлив весь город.

Во второй половине дня, отодвинув телевизор от стены в кабинете (в недалеком будущем — детской) и развернув его так, чтобы можно было смотреть из кухни, она следила за визитом папы, готовя рыбу с овощами и салат. Речь папы в ООН растрогала ее, и Розмари не сомневалась, что это выступление поможет разрядить обстановку во Вьетнаме. «Пусть никогда больше не будет войны»,— провозгласил он. Разве эти слова не заставят заколебаться даже самых бесчувственных политиков?

В половине пятого, когда она накрывала на стол, зазвонил телефон.

— Розмари? Как ты себя чувствуешь?

— Прекрасно. А ты?

Это была Маргарет, старшая из двух сестер.

— Хорошо,— ответила Маргарет.

— Ты где?

— В Омахе.

Они всегда не ладили. В детстве Маргарет была мрачной и обидчивой девочкой, мама слишком часто заставляла ее присматривать за младшими детьми. Странно, что она вот так взяла и позвонила. Странно и страшно.

— Все здоровы? — спросила Розмари. «Кто-то умер,— подумала она.— Кто? Папа? Мама? Брайан?»

— Да, все здоровы.

— Правда?

— Да, а ты?

— Ну да, я же сказала.

— Сегодня у меня весь день какое-то странное чувство, Розмари. Будто с тобой что-то случилось. Какая-то беда, несчастный случай, может быть, ты в больнице.

— Как видишь, нет,— засмеялась Розмари.— У меня все прекрасно. В самом деле.

— Ощущение было таким сильным. Я была просто уверена, что что-то случилось. И Джини, наконец, сказал: позвони и выясни.

— Как у него дела?

— Отлично.

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1989, № 11, 12.

— А дети?

— Обычные синяки и царапины, а в общем, все хорошо. Кстати говоря, у меня скоро будет еще один. Знаешь?

— Нет, не знала. Когда? («У нас тоже скоро будет»,— подумала Розмари.)

— В конце марта. Как муж, Розмари?

— У него все в порядке. Он получил важную роль, скоро начнутся репетиции.

— Слушай-ка, а папу ты хорошо разглядела? Там, наверно, такое творится.

— Да,— сказала Розмари.— Я как раз только что смотрела репортаж по телевизору. В Омахе, наверно, тоже показывают.

— По телевизору? Ты не захотела пойти посмотреть все своими глазами?

— Нет.

— Серьезно?

— Серьезно.

— Подумать только, Розмари. Да известно ли тебе, что мама и папа собирались лететь туда к вам, чтобы все увидеть, правда, не смогли... Но очень многие у нас полетели... А ты живешь прямо там и не пошла посмотреть!

— Теперь религия не имеет для меня такого значения, как когда-то дома.

— Нда-а, видимо, это неизбежно.— Розмари почти услышала непроизнесенные слова: «когда ты замужем за протестантом» и перевела разговор:

— Очень мило с твоей стороны, Маргарет, что ты позвонила. Тебе не о чем беспокоиться, я здорова и счастлива, как никогда. Передавай всем привет. И скажи Брайану, пусть ответит на мое письмо.

— Да, Розмари...

— Что?

— Все еще не могу отделаться от беспокойства. Посиди сегодня вечером дома, хорошо?

— Вот именно это мы и собираемся сделать,— отозвалась Розмари, окидывая взглядом полунакрытый стол.

— Вот и хорошо. Береги себя.

— Обязательно. И ты тоже, Маргарет.

— Хорошо. До свидания.

— До свидания.

Розмари снова стала хлопотать возле стола, испытывая приятное чувство щемящей тоски по Маргарет, Брайану и остальным братьям и сестрам, по Омахе и по безвозвратно ушедшему прошлому.

Накрыв на стол, она приняла ванну, напудрилась и надушилась, накрасила глаза и губы, уложила волосы и надела красивую темно-красную шелковую пижаму, которую Гай подарил ей на прошлое Рождество.

Гай вернулся поздно, уже после шести.

— У-м-м,— сказал он, целуя ее.— Ты такая хорошенькая, что даже съесть хочется. Ну так как, а? О, черт!

— Что?

— Про пирог забыл.

Он просил ее ничего не готовить на десерт, пообещав принести свое самое любимое блюдо — тыквенный пирог от «Хорна и Хардарта».

— Убить себя готов. Ведь я проходил мимо двух чертовых забегаловок, не одной, а двух.

— Ничего страшного,— успокоила его Розмари.— У нас есть сыр с фруктами, а лучше этого на десерт все равно ничего не придумаешь.

— Нет, лучше всего тыквенный пирог от «Хорна и Хардарта».

Он пошел умываться, а Розмари сунула в духовку противень с фаршированными грибами и приготовила подливку для салата.

Через несколько минут, застегивая воротничок синей велюровой рубашки, Гай появился в дверях кухни. Он немного нервничал, глаза горели, как в тот первый раз, когда они собирались вместе лечь в постель и он уже знал, что это произойдет. Розмари было приятно видеть его таким.

— Из-за твоего дружка папы сегодня никуда не проедешь,— пожаловался он.

— Видел что-нибудь по телевизору? Папа произнес потрясающую речь в ООН. Он сказал: «Пусть больше не будет войны».

— Ерунда. Слушай-ка, на вид совсем неплохо.

Они сидели в гостиной, пили «гибсон» и ели фаршированные грибы. Гай сунул в камин мятую газету, щепу для растопки и два брикета прессованного угля.

— Горит пустозвонство,— сказал он, чиркнул спичкой и запалил газету. Высоко взметнулось пламя, и вспыхнула щепа. Из камина повалил темный дым, окутывая каминную полочку и поднимаясь к потолку.

— О господи! — воскликнул Гай и стал нащупывать рукой заслонку.

— Краска! Краска! — закричала Розмари.

Гай открыл заслонку, а включенный на вытяжку кондиционер рассеял дым.

— Никто, ну просто ни один человек не зажигает сегодня камин,— сказал Гай.

С коктейлем в руке Розмари опустилась на колени и, глядя на искрящиеся, объятые пламенем угли, воскликнула:

— Как здорово! Надеюсь, это будет самая холодная зима за восемьдесят лет.

Гай поставил пластинку Кола Портера в исполнении Эллы Фицджеральд.

Они ели рыбу, когда раздался звонок в дверь.

— Черт возьми! — выругался Гай. Он встал и пошел открывать. Розмари прислушалась, наклонив голову.

Открылась дверь, и Минни сказала: «Привет, Гай» и еще какие-то слова, которые было невозможно разобрать. «Только не это,— подумала Розмари.— Не впускай ее, Гай. Не сейчас. Не сегодня».

Говорил Гай, потом опять Минни:

— ...лишнее. Нам не потребуется.

Снова Гай и снова Минни. Розмари перевела дух. Слава богу, она вроде бы не собиралась заходить.

Дверь закрыли, заперли на цепочку (хорошо) и на засов (хорошо). Гай, самодовольно улыбаясь, бочком прошел в дверь, держа руки за спиной.

— А кто это тут не верит в телепатию? — Подойдя к столу, Гай вынул руки из-за спины, в каждой он держал по белой чашечке.

— У мадам и мсье все-таки будет «дэзэйрт».— Он поставил одну чашечку рядом с бокалом Розмари, а другую рядом со своим.— «Mousse au chocolat», или, как говорит Минни, «chocolat mouse»[1]. У нее это вполне может быть «шоколадная мышь», так что ешь осторожно.

Розмари радостно засмеялась:

— Это как раз то, что я собиралась приготовить.

— Вот видишь? Телепатия.— Он долил вина.

— Я так боялась, что она ворвется сюда и просидит целый вечер,— сказала Розмари, подцепляя вилкой морковь.

— Нет, ей просто хотелось, чтобы мы попробовали ее «шоколадную мышь», это ее фы-ырменное блюдо.

— Выглядит совсем неплохо.

— По-моему, тоже.

Над чашечками возвышались конусы шоколадного крема. У Гая сверху были посыпаны колотые орешки, а у Розмари лежала половинка грецкого ореха.

— Как мило с ее стороны,— сказала Розмари.— Зря мы над ней смеемся.

— Ты права, совершенно права.

Мусс был отличный, но в нем ощущался какой-то привкус мела, и Розмари сразу вспомнилась школа. Гай попробовал, но не почувствовал ни мела, ни какого-либо другого привкуса. Сделав два глотка, Розмари положила ложку.

— Ты что, не собираешься доесть? Глупо же, золотко, нет никакого привкуса.

Розмари уверяла, что есть.

— Давай, давай,— уговаривал Гай,— старая летучая мышь целый день пахала у горячей плиты, ну-ка съешь.

[1] «Chocolat mouse» — шоколадная мышь.

— Но мне не нравится.
— По-моему, очень вкусно.
— Можешь съесть и мой тоже.
Гай нахмурился.
— Хорошо, не ешь. Ты не носишь подаренный ею амулет, можешь не есть и приготовленный ею десерт.
Розмари смутилась:
— Но какая здесь связь?
— Это всего лишь примеры... примеры проявления недобрых чувств, вот и все. Еще две минуты назад ты говорила: хватит потешаться над ней. А ведь это тоже издевательство: принимать что-нибудь, а потом не пользоваться.
— Ну...— Розмари взяла ложку,— если по этому поводу назревает скандал...— Она зачерпнула полную ложку мусса и запихнула в рот.
— По этому поводу не будет скандала. Слушай, если ты и вправду не можешь, не ешь.
— Очень вкусно,— пробурчала Розмари с полным ртом и зачерпнула еще ложку,— никакого мела. Переверни, пожалуйста, пластинку.
Гай поднялся и подошел к проигрывателю. Розмари свернула салфетку на коленях и вывалила туда две полных ложки мусса, а потом для верности еще пол-ложки. Когда Гай возвращался к столу, Розмари демонстративно соскребла и проглотила остатки мусса.
— Вот погляди, папочка,— Розмари наклонила чашку в его сторону.— Ну что, получила я золотую звездочку в табеле?
— Целых две. Извини, я вел себя, как старый ворчун.
— Вот именно.
— Прости меня.— Он улыбнулся.
Розмари растаяла.
— Ты помилован. Хорошо, что ты внимателен к старым дамам. Значит, ты и ко мне будешь внимателен, когда я стану одной из них.
Они попивали кофе с мятным ликером.
— Под вечер звонила Маргарет,— сообщила Розмари.
— Маргарет?
— Моя сестра.
— А-а. Все нормально?
— Да. Она боялась, что со мной что-то случилось. У нее было предчувствие.
— Да?
— Сегодня нам велено оставаться дома.
— Черт возьми. А я-то заказал столик у «Недика». В Оранжевой комнате.
— Придется отменить заказ.
— Как это так получилось, что ты выросла нормальной, когда вся семейка чокнутая?

Первая волна головокружения нахлынула на Розмари в кухне, когда она сбрасывала с салфетки в мойку недоеденный мусс. Она покачнулась, потом заморгала и нахмурилась. Гай из кабинета говорил:
— Его еще не видно. Господи, какая толпа.
Папа должен был вот-вот появиться на стадионе «Янки».
— Я сейчас,— крикнула Розмари.
Чтобы прийти в себя, она тряхнула головой, закатала салфетки в скатерть и отложила сверток в сторону, чтобы потом кинуть в корзину для белья. Заткнув раковину пробкой, она выжала туда немного пасты «Джой», отпустила горячую воду и принялась складывать тарелки и кастрюльки. Вымоет утром, пусть ночь помокнут.
Вторая волна застигла ее в тот момент, когда она вешала кухонное полотенце. На сей раз головокружение продолжалось дольше, ноги подгибались, комната медленно вращалась. Розмари ухватилась за край мойки.
Когда все прошло, она сказала: «Ну и дела!» — и сложила в уме два «гибсона», два бокала вина (а может, три?) и один мятный ликер. Ничего удивительного.
Она дошла до двери в кабинет и, ухватившись одной рукой за ручку, а другой — за косяк, устояла, когда накатила следующая волна.
— Что с тобой? — заволновался Гай и встал.

— Голова кружится,— улыбнулась она.

Резко выключив телевизор, он подошел к ней и, взяв за руку, уверенно обхватил за талию.

— Ничего удивительного,— успокоил он.— Столько выпивки. Наверно, еще на голодный желудок.

Гай повел ее в спальню, а когда ноги у нее подогнулись, подхватил на руки и понес. Потом опустил ее на кровать, уселся рядом и, держа ее за руку, стал гладить по голове. Розмари закрыла глаза. Кровать превратилась в плот, плавно раскачивающийся на волнах.

— Изумительно,— сказала она.

— Тебе бы сейчас заснуть,— посоветовал Гай.— И крепко проспать всю ночь.

— Нам же нужно заняться ребенком.

— Обязательно. Завтра. У нас вагон времени.

— Мессу пропустим.

— Спи. Спи спокойно. Давай...

— Только вздремну,— сказала Розмари... И вот она уже сидит с бокалом в руке на яхте президента Кеннеди. Сияет солнце, дует легкий ветерок — идеальный день для морской прогулки. Глядя на большую карту, президент отдает краткие толковые указания матросу-негру.

Гай снял с нее пижамную курточку.

— Зачем? — спросила она.

— Чтобы тебе было удобнее.

— Мне удобно.

— Спи, Роу.

Он расстегнул застежку на боку и медленно снял с нее брюки. Думал, она спит и ничего не чувствует. Теперь, кроме красных бикини, на ней ничего не было, но и другие женщины на яхте — Джеки Кеннеди, Пэт Лофорд и Сара Черчилль — тоже, слава богу, были в бикини. На президенте была военно-морская форма. Он совсем оправился после убийства и выглядел хорошо, как никогда. Хатч стоял на пристани, в руках он держал какие-то инструменты.

— А Хатч разве не с нами? — спросила Розмари у президента.

— Только католики,— улыбнулся он.— Жаль, что мы в плену таких предрассудков, но, к несчастью, это так.

— А как же Сара Черчилль? — Розмари повернулась, чтобы указать на нее рукой, но Сара Черчилль исчезла, ее место теперь заняла семья Розмари: мама, папа, братья и сестры с мужьями, женами и детьми. Маргарет была беременна, как, впрочем, и Джин, и Доди, и Эрнестин.

Гай снимал с нее обручальное кольцо. Она удивилась, зачем это вдруг, но чувствовала себя слишком усталой, чтобы спрашивать. «Спать»,— приказала она себе и заснула.

Сикстинскую капеллу впервые открыли для посетителей, и она осматривала потолок, расположившись в новом лифте, который горизонтально двигался по собору, давая возможность взглянуть на фрески так, как смотрел на них во время работы Микеланджело. Какие потрясающие фрески! Она видела, как прикасаясь перстами к Адаму, Господь передавал ему божественную искру жизни; видела (когда ее проносили головой вперед через кладовку для белья) нижнюю сторону полки, частично оклеенной клетчатой бумагой.

— Осторожно,— попросил Гай, а какой-то другой мужчина заметил:

— Вы ее уж слишком высоко несете.

— Тайфун! — прокричал Хатч с пристани.— Тайфун! Из-за него в Лондоне погибло пятьдесят пять человек, а теперь он идет сюда.

Розмари знала, что так оно и есть. Она должна предупредить президента. Корабль был на пути к катастрофе.

Но президент исчез. Исчезли все. Палуба уходила в бесконечность и была совершенно пуста, если не считать матроса-негра, который где-то там вдалеке стоял у штурвала, не давая судну сбиться с курса.

Розмари подошла к нему и тут же увидела, что он ненавидит всех белых и ее в том числе.

— Вы бы лучше спустились, мисс,— сказал он вежливо, но пылая ненавистью и даже не выслушав предупреждения, которое она хотела передать.

Внизу оказалась огромная зала для танцев, в одном ее конце жадный огонь пожирал церковь, а в другом стоял человек с черной бородой и смотрел на Розмари горящими гла-

зами. В центре находилась кровать. Розмари подошла к ней и легла. Внезапно ее окружили голые женщины и мужчины — человек десять-двенадцать, среди которых был Гай. Это были пожилые люди; женщины с отвисшей грудью выглядели смехотворно уродливыми. Там находились и Минни со своей подругой Лаурой-Луизой, и Роман в черной митре и черной шелковой рясе. Тонкой черной палочкой он рисовал какие-то фигуры на теле Розмари, окуная кончик палочки в чашку с чем-то красным, которую держал загорелый мужчина с седыми усами. Палочка двигалась взад-вперед у нее по животу, потом скользнула вниз, щекоча ноги. Голые люди пели — вернее невыразительно, немузыкально тянули какие-то слоги на чужом языке. Аккомпанировала то ли флейта, то ли кларнет.

— Она проснулась, она все видит,— прошептал Гай, повернувшись к Минни. Он весь напрягся, глаза были широко раскрыты.

— Она не видит,— сказала Минни.— Если она съела мой «маус», она не должна ни видеть, ни слышать. Она как мертвая. А теперь пойте.

В залу вошла Джеки Кеннеди в изысканном, расшитом жемчугом одеянии из атласа цвета слоновой кости.

— Мне так прискорбно слышать, что вы себя неважно чувствуете,— говорила она, торопливо приближаясь к Розмари.

Розмари объяснила, что ее укусила мышь, но постаралась смягчить подробности, чтобы не волновать Джеки.

— Вам лучше связать ноги,— посоветовала Джеки.— Вдруг начнутся конвульсии.

— Я тоже так думаю,— согласилась Розмари.— Всегда есть опасность, а вдруг мышь была бешеная.— Она с интересом наблюдала, как облаченные в белое санитары привязывали не только ее ноги, но и руки к столбикам кровати.

— Если вам мешает музыка,— обратилась к ней Джеки,— дайте мне знать, и я скажу, чтобы перестали играть.

— Нет, нет, что вы. Прошу вас, не нужно ничего менять в программе из-за меня. Музыка мне совсем не мешает, правда.

Джеки приветливо улыбнулась ей:

— Попытайтесь заснуть. Мы будем ждать на палубе.

Она удалилась, шурша атласным платьем.

Розмари немного поспала, а потом вошел Гай и начал заниматься с ней любовью. Он гладил ее обеими руками — долгие чувственные движения начинались от ее привязанных кистей, скользили вдоль рук, по груди, по пояснице и завершались щекотанием между ногами. Он снова и снова повторял возбуждающее поглаживание — руки у него были горячие, с острыми ногтями — а потом, когда она была уже совсем готова, уже не могла больше ждать, он подсунул под нее руку, приподнял, и его плоть слилась с ее плотью, причиняя сладостную боль. Он лег на нее, рука его скользнула под спину, широкая грудь давила на нее. (Так как это был костюмированный бал, на Гае был жесткий кожаный панцирь.) Его движения были грубы и ритмичны. Розмари увидела его глаза, горевшие желтым огнем, почувствовала запах серы и корня танниса, ощутила на своих губах влажное дыхание, услышала сладострастные стоны и вздохи наблюдателей.

Это вовсе не сон, подумала она. Это все на самом деле. Это происходит со мной. Ее глаза протестующе засверкали, она хотела крикнуть, но что-то большое накрыло ее лицо, она задыхалась от сладковатого запаха.

Чужая плоть все еще находилась внутри нее.

Вошел папа с чемоданом в руке, через другую был перекинут плащ.

— Джеки говорит, вас укусила мышь?

— Да. Поэтому я и не пришла посмотреть на вас.— Розмари отвечала грустным голосом, чтобы папа не заподозрил, что она мгновение назад испытала оргазм.

— Ничего страшного,— успокоил он.— Нам бы не хотелось, чтобы вы рисковали своим здоровьем.

— Вы прощаете меня, святой отец?

— Конечно.— Папа протянул ей руку, чтобы она поцеловала кольцо. Вместо камня в него был вставлен резной серебряный шарик меньше дюйма в диаметре, а внутри него сидела и чего-то ждала очень маленькая Анна-Мария Альбергетти.

Розмари поцеловала шарик, и папа удалился, торопясь на самолет.

## Глава 9

— Эй, уже больше девяти,— говорил Гай, тряся ее за плечо.

Она оттолкнула его руку и перевернулась на живот.

— Еще пять минут,— пробурчала она в подушку.

— Нет,— он дернул ее за волосы.— В десять я должен быть у Доминика.

— Поешь в кафе.

— Как бы не так.— Через покрывало он хлопнул ее по попке.

Она все вспомнила: сны, выпивку, шоколадный мусс, Минни, папу и тот ужасающий момент бодрствования. Она снова перевернулась и, приподнявшись на локтях, посмотрела на Гая. Он закуривал сигарету, весь помятый после сна, ему бы не мешало побриться. На нем была пижама. На ней ничего не было.

— Который час? — спросила она.

— Десять минут десятого.

— Когда я заснула? — Она села.

— Около половины девятого. Но ты не заснула, милочка, ты свалилась замертво. Отныне ты пьешь коктейль *или* вино, а не коктейль *и* вино.

— Ну и сны же мне снились! — Она потерла лоб и зажмурилась.— Президент Кеннеди, папа, Минни с Романом...— Она открыла глаза и увидела царапины на левой груди: две параллельные красные ниточки протянулись к соску. Бедра саднило, она откинула одеяло и в разных местах увидела еще семь или восемь царапин.

— Не верещи. Я их уже подпилил.— Гай показал короткие аккуратные ногти.

Розмари в недоумении посмотрела на него.

— Не хотелось упускать Ночь младенца,— пояснил он.

— Ты хочешь сказать, что...

— Два-три ногтя были неровными.

— Пока я была... была без сознания?

Он кивнул и ухмыльнулся.

— Где-то даже неплохо, вроде некрофилии.

Она отвернулась, руки сами прикрыли одеялом бедра.

— Мне снилось, что... кто-то насилует меня. Не знаю, кто. Какое-то нечеловеческое существо.

— Премного благодарен.

— Там были ты, Минни с Романом, еще какие-то люди. Некий обряд.

— Я пробовал разбудить тебя, но ты спала как убитая.

Розмари повернулась к нему спиной и спустила ноги с противоположной стороны кровати.

— В чем дело?

— Ни в чем,— она сидела, не глядя на него.— Знаешь, у меня не самое приятное ощущение от того, что ты занимался этим со мной, когда я была без сознания.

— Мне не хотелось упускать ночь.

— Могли бы сделать это сегодня утром или вечером. Прошлая ночь — не единственный подходящий момент за весь месяц. И даже если бы это было так...

— Я подумал, ты ведь сама хотела.— Он провел пальцем по ее спине. Она отодвинулась.

— Обычно это делается при участии обоих, а не когда один спит, а другой бодрствует,— сказала она. А через некоторое время добавила:— Кажется, я говорю глупости.

Розмари встала и направилась в кладовку за халатом.

— Прости, что я тебя поцарапал. Я и сам был малость навеселе.

Розмари приготовила завтрак, а после того как Гай ушел, перемыла оставленную в мойке посуду и прибралась на кухне. Она распахнула окна в гостиной и в спальне — со вчерашнего дня все еще не выветрился запах дыма,— убрала кровать, приняла душ. Она долго стояла под струями горячей, потом холодной воды. Она стояла под душем неподвижно, без шапочки и ждала, пока просветлеет голова и мысли придут в порядок.

Правда ли прошлая ночь стала, как выразился Гай, Ночью младенца? И что же, вот теперь, в этот самый момент она беременна? Как ни странно, ей было безразлично. Она была несчастна — все равно, глупо это или нет. Гай овладел ею без ее ведома, занимался с ней любовью так, словно она была лишенным разума телом («Где-то даже неплохо, вроде некрофилии»), а не человеком, чья плоть неотделима от сознания; мало того, он делал это с таким яростным наслаждением, что исцарапал ее и теперь ей было больно; по его вине в ее вооб-

ражении возник кошмар, столь похожий на реальность, что она и сейчас, казалось, могла увидеть на животе красные знаки, которые Роман чертил тонкой палочкой. С отвращением она энергично терла себя мылом. Да, пускай Гай действовал из самых лучших побуждений — он хотел ребенка,— и да, конечно, он так же, как и она, выпил. Но ей было бы приятнее, если бы любая выпивка, любые соображения оказались бессильны заставить его вот так овладеть ею, овладеть лишь ее телом, забыв о душе, личности, женственности — ну, словом, забыв обо всем, что он якобы так любил. Теперь, окидывая взглядом последние недели и месяцы, она с тревогой заметила кое-что, свидетельствующее о его недостаточной любви к ней, о несоответствии между тем, что он говорил, и тем, что чувствовал. Он был актером, а разве можно с уверенностью сказать, когда актер не играет?

Чтобы отмыться от таких мыслей, одного душа мало. Она закрутила воду и обеими руками выжала волосы, с которых текла вода.

По дороге в магазин она позвонила в дверь Кастиветов и вернула чашки из-под мусса.

— Тебе понравилось, дорогая? Мне кажется, я переложила крема какао.

— Все было очень вкусно. Вам придется дать мне рецепт.

— С удовольствием. Ты за покупками? Не сделаешь ли мне ма-алюсенькое одолжение? Шесть яиц и баночку «Инстант Санка», деньги я потом отдам. Терпеть не могу выходить за чем-то одним, а ты?

Теперь между ней и Гаем больше не было прежней близости, но он этого словно и не замечал. Первого ноября начинались репетиции его пьесы — она называлась «Я вас раньше нигде не видел?»,— и он очень много времени уделял работе над ролью: учился пользоваться костылями и ортопедическим аппаратом, гулял по Бронксу вблизи Хайбриджа, где происходило действие пьесы. Вечерами они чаще всего обедали с друзьями, а когда оставались дома, вели обычные разговоры про мебель, про подходившую к концу забастовку газетчиков и про международный бейсбольный матч. Они сходили на новый мюзикл и посмотрели новый фильм, побывали на вечеринках и на выставке металлических конструкций, созданных их другом. Гай, казалось, вообще не смотрел на нее, взгляд его всегда был устремлен в текст пьесы, на экран телевизора, на какого-нибудь человека. Он успевал раньше нее лечь в постель и заснуть. Как-то вечером Гай пошел к Кастиветам снова послушать рассказы Романа о театре, а она осталась дома и смотрела по телевизору «Забавную мордашку».

— Ты не считаешь, что нам надо поговорить? — начала она на следующее утро за завтраком.

— О чем?

Она смотрела на мужа, его недоумение казалось искренним.

— О чем мы с тобой в последнее время разговариваем? — продолжала она.

— Что ты имеешь в виду?

— Ты перестал смотреть на меня.

— Ну что ты говоришь! Я смотрю на тебя.

— Нет, не смотришь.

— Да смотрю я. Золотко, что происходит? В чем дело?

— Ничего. Не беспокойся.

— Не надо, не говори так. В чем дело? Что тебя тревожит?

— Ничего.

— Ну, слушай, золотко, знаю, я, может, слишком был занят ролью, костылями, в этом дело, да? Ну, как-никак, Роу, это же важно, понимаешь? Но только из-за того, что мой страстный взгляд не преследует тебя повсюду, не надо воображать, что я тебя не люблю. Мне ведь нужно и о повседневных вещах думать.

В этом было столько же наивности, искренности и очарования, сколько в его ковбое из «Автобусной остановки».

— Ладно, прости, что я начала ворчать.

— Ты? Да ты, даже если очень захочешь, все равно не сможешь.

Он нагнулся и через стол поцеловал ее.

Неподалеку от Брюстера у Хатча был коттедж, где он иногда проводил уикенд. Розмари позвонила ему с просьбой разрешить ей воспользоваться этим домиком дня на три-четыре, может быть, на неделю.

— Гай работает над новой ролью,— пояснила она,— и наверно, ему будет проще, если я не буду маячить перед глазами.

— Коттедж к твоим услугам,— сказал Хатч, и Розмари отправилась за ключом к нему на квартиру, расположенную на углу Лексингтон авеню и Двадцать четвертой стрит.

Сначала она заглянула в кулинарию, где продавцы были ей знакомы еще по тем временам, когда она сама здесь жила, а потом пошла к Хатчу в его маленькую темную квартирку, которая вся сияла чистотой и где висела фотография Уинстона Черчилля с автографом и стоял диван, принадлежавший мадам Помпадур. Хатч босой сидел между двумя столиками для игры в бридж, на каждом из столиков была пишущая машинка и гора бумаги. Его излюбленный метод состоял в том, чтобы писать две книги сразу, так, чтобы когда работа над первой заходила в тупик, можно было переключаться на вторую, а потом, когда случалась заминка со второй, опять на первую.

— Я этого действительно очень хочу,— говорила Розмари, сидя на диване мадам Помпадур.— Я вдруг поняла, что никогда в жизни не была одна — ну то есть больше нескольких часов. Три-четыре дня кажутся чем-то божественным.

— Это возможность спокойно сесть и подумать, кто ты есть, к чему ты пришел и куда идешь.

— Вот именно.

— Да ладно, можешь не вымучивать улыбку. Он тебя что, лампой огрел, что ли?

— Ничем он меня не огрел. Это очень трудная роль — юноша-инвалид, который пытается сделать так, чтобы его не жалели, показать окружающим, что он свыкся со своим увечьем. Гаю приходится работать с костылями, с ортопедическими аппаратами, ну и, естественно, он нервничает и... ну и... нервничает.

— Понятно. Давай поговорим о чем-нибудь другом. В «Ньюс» на днях был премиленький обзор всех кровавых происшествий, о которых нас не информировали во время забастовки. Почему ты не сказала мне, что у вас там в «счастливом доме» очередное самоубийство?

— А разве я не говорила?

— Нет, не говорила.

— Мы были с ней знакомы. Это девушка, о которой я тебе рассказывала, та, которая была наркоманкой и которую вылечили Кастиветы. Они живут на одном этаже с нами. Я просто уверена, что говорила тебе об этом.

— Девушка, которая спускалась вместе с тобой в подвал?

— Ага.

— Похоже, они ее не слишком успешно лечили. Она жила с ними?

— Да,— подтвердила Розмари.— После того как это произошло, мы их близко узнали. Гай иногда ходит к ним послушать сплетни про театр. Отец мистера Кастивета был продюсером на рубеже веков.

— Никогда бы не подумал, что Гаю это будет интересно. Пожилая пара, насколько я понимаю?

— Ему семьдесят девять, ей семьдесят или около того.

— Необычная фамилия,— заметил Хатч.— Как это пишется?

Розмари сказала ему по буквам.

— Никогда раньше не слышал. Француз, наверное.

— Фамилия-то, может, и французская, только они не французы. Он родился здесь, а она в Оклахоме, в местечке под названием — хочешь верь, хочешь не верь — Лесистый мыс.

— Боже праведный. Использую это в книге. Вон в той. Уже знаю, куда это вставить. Скажи, а как ты собираешься добраться до коттеджа? Ведь понадобится машина.

— Думаю взять напрокат.

— Бери мою.

— Нет, Хатч, я не могу.

— Ну, пожалуйста, я ведь только переставляю ее с одной стороны улицы на другую. Прошу тебя. Ты мне облегчишь жизнь.

Розмари рассмеялась.

— Ладно, сделаю тебе одолжение и возьму машину.

Хатч вручил ей ключи от машины и от коттеджа, набросал план дороги и отдал напечатанный на машинке список указаний, касающихся насоса, холодильника и всяких непредвиденных случаев. А потом, надев ботинки и пальто, довел ее до того места, где была припаркована машина — старый голубой «Олдсмобиль».

— Документы на машину в ящике для перчаток. И, пожалуйста, оставайся в коттедже, сколько захочешь. В ближайшее время мне, пожалуй, не понадобится ни он, ни машина.

— Наверняка больше недели там не проживу. Да и это может оказаться для Гая слишком долго.

Когда она уселась в машину, Хатч наклонился и, заглянув в окно, сказал:

— Я бы мог надавать тебе кучу полезных советов, но я не буду совать нос в чужие дела, даже если это будет стоить мне жизни.

Розмари поцеловала его:

— Спасибо. И за то, и за это, и вообще за все.

Розмари уехала утром в субботу шестнадцатого октября и провела в коттедже пять дней. В течение первых двух она вообще ни разу не вспомнила про Гая — месть за то, что он с такой радостью согласился на ее отъезд. Разве она выглядела так, будто ей нужен хороший отдых? Ну что ж, прекрасно, она будет отдыхать, отдыхать долго и ни разу не вспомнит о нем. Она бродила по восхитительным желто-оранжевым лесам, ложилась рано, вставала поздно, читала «Полет сокола» Дафны дю Морье и готовила себе невероятное количество еды. И ни разу не вспомнила о нем.

На третий день Розмари о нем подумала. Он был тщеславный, эгоистичный, неглубокий, лживый человек. Он женился на ней, но в ее лице хотел приобрести зрителя, а не друга. (Маленькая мисс Прямо-из-Омахи. Ну что за дура набитая! «Ах, я привыкла к актерам, я здесь уже почти год». Она чуть ли не бегала за ним по студии с газетой в зубах.) Она дает ему год на то, чтобы исправиться и стать хорошим мужем, а если нет, она выходит из игры без всяких там религиозных угрызений совести. А пока она снова пойдет работать, ощутит веру в себя и ту независимость, от которой раньше ей так хотелось избавиться. Она будет сильной и гордой, будет готова уйти, если окажется, что он не соответствует ее запросам.

От столь обильной еды — говяжьи консервы в банках размером со слона и жаркое с перцем — ей стало муторно, на третий день ее подташнивало и, кроме супа и крекеров, она уже ничего не могла осилить.

Проснувшись утром на четвертый день, она затосковала по Гаю и заплакала. И что она вообще здесь делает, одна в этом холодном, мерзком коттедже? Что такого ужасного совершил Гай? Он напился и схватил ее, не спросив: «Можно?» Вот уж поистине невиданное оскорбление. Он там сейчас решает самую сложную за всю свою карьеру задачу, а она, вместо того чтобы быть рядом, помогать ему, подсказывать, воодушевлять, укатила бог знает куда, объедается до тошноты и жалеет себя. Конечно, он тщеславен, эгоистичен, но ведь он актер. Сам Лоренс Оливье, наверное, тоже тщеславен и эгоистичен. Да, действительно, Гай иной раз и соврать может, но разве не это привлекало и до сих пор привлекает ее? Эта свобода, беззаботность так разительно отличались от ее собственного жесткого морального кодекса...

Розмари поехала в Брюстер и позвонила ему. Ответила дружелюбная девушка-телефонистка:

— Привет, дорогая. Вы уже вернулись из-за города? А-а. Гая нет, дорогая. Он может вам куда-нибудь позвонить? Вы позвоните ему в пять? Хорошо. У вас там, наверно, отличная погода. Приятно проводите время? Отлично.

В пять его по-прежнему не было, но ему обязательно передадут все, что она просила. Розмари перекусила в ресторане и отправилась в единственный кинотеатр. В девять Гая опять не оказалось, а вместо приветливой телефонистки отвечал какой-то новый, бездушный голос: ей предлагалось позвонить Гаю завтра до восьми утра или после шести вечера.

На следующий день ей, казалось, наконец удалось увидеть все в разумном, реалистическом свете. Оба они виноваты: Гай не думал о ней и погрузился в себя, а она не сумела ясно выразить и объяснить свое недовольство. Едва ли можно надеяться, что Гай переменится, прежде чем она намекнет ему, что ждет этого. Ей нужно было просто поговорить,— нет, *им* нужно было просто поговорить, ведь, может быть, есть претензии и к ней, о которых она тоже не подозревает. Как это часто бывает, неприятности и в этот раз начались с молчания — вместо откровенного разговора.

В шесть она отправилась в Брюстер, набрала номер, и Гай оказался дома.

— Привет, любимая,— сказал он.— Как ты там?

— Хорошо, а ты?

— Все в порядке. Скучаю по тебе.

Она улыбнулась телефонному аппарату:

— А я соскучилась по тебе. Завтра возвращаюсь.
— Прекрасно. Здорово. Тут много чего произошло. Репетиции отложили до января.
— Да ну?
— Они никого не смогли подобрать на роль маленькой девочки. Получилось, что я пока отдыхаю. В следующем месяце собираюсь сыграть в пробной серии. Это будет серия получасовых комедий.
— Правда?
— Само в руки приплыло, Роу. И, кажется, действительно хорошая роль. Эй-би-си эта идея очень нравится. Все это называется «Гринич-вилледж», там и будут съемки. Я играю приехавшего издалека писателя. Практически это главная роль.
— Это же чудесно, Гай!
— Аллан говорит, на меня вдруг большой спрос.
— Великолепно!
— Слушай, мне надо помыться, побриться, мы с ним идем на просмотр, где будет Стэнли Кубрик. Когда ты вернешься?
— Часов в двенадцать, может, пораньше.
— Жду. Люблю тебя.
— Люблю!

Розмари позвонила Хатчу, того не было дома, тогда она передала телефонистке, что вернет машину завтра к вечеру.

На следующее утро Розмари прибралась в коттедже, все заперла и поехала назад в город. На бульваре Со-милл-ривер образовалась пробка из-за того, что столкнулись три машины, и, когда она припарковала автомобиль перед Брэмфордом, было уже около часа. С маленьким чемоданчиком в руке она быстро вошла в дом.

Лифтер сказал, что Гай не спускался, но добавил, что самого его не было на месте с 11.15 до 12.00.

И все же Гай оказался дома. Играла пластинка «Никаких обязательств». Она только открыла рот, чтобы окликнуть его, как он вышел из спальни в чистой рубашке с галстуком, держа в руке чашку и направляясь на кухню.

Они целовались долго и нежно, он обнимал ее одной рукой, так как другой сжимал чашку.
— Хорошо отдохнула?
— Жутко. Ужасно. Скучала без тебя.
— Как себя чувствуешь?
— Прекрасно. Как Стэнли Кубрик?
— Даже не появился, собака.

Они снова поцеловались.

Розмари внесла чемодан в спальню и раскрыла его на кровати. Вошел Гай с двумя чашками кофе, подал ей одну и, пока Розмари разбирала вещи, присел на пуфик перед туалетным столиком. Она рассказывала про оранжево-желтый лес и тихие ночи. Он рассказывал про «Гринич-вилледж», сообщил, кто еще там играет, и назвал продюсера, автора и режиссера.

— Ты правда хорошо себя чувствуешь? — спросил Гай, когда она застегивала молнию на пустом чемодане.

Она не сразу поняла.

— Месячные,— пояснил он.— Должны были начаться во вторник.
— Правда?

Он кивнул.

— Всего два дня прошло,— проговорила она равнодушным голосом, будто сердце у нее не заколотилось бешено от восторга.— Скорее всего, просто другая вода, непривычная пища.
— Раньше у тебя никогда не было задержек.
— Наверно, сегодня вечером начнутся. Или завтра.
— Хочешь поспорим?
— Давай.
— Двадцать пять центов?
— Идет.
— Проиграешь, Роу.
— Заткнись. Я сейчас совсем разволнуюсь. Всего два дня. Наверно, сегодня вечером начнутся.

*Перевод с английского М. Теракопян*

*Продолжение следует*

## Киностудия «Мосфильм»

**«Наваждение»**, 8 ч.
Автор сценария И. Тищенко. Режиссер Н. Стамбула. Оператор В. Фастенко. Художники Р. Нагаев, Н. Саушин. Композитор В. Лебедев. Звукооператор Ю. Фетисов.
Роли исполняют: Р. Моркунас, В. Панасенкова, С. Гармаш, В. Степанов, В. Мишанин, А. Котенев, Н. Бутырцева, О. Арбузова, Л. Корюшкина, Г. Аредаков, М. Голубович и другие.

**«Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви»**, 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.
Автор сценария и режиссер С. Соловьев. Оператор Ю. Клименко. Художник М. Гаухман-Свердлов. Песни Б. Гребенщикова в исполнении ансамбля «Аквариум». Звукооператор В. Рейзес.
Роли исполняют: Т. Друбич, А. Абдулов, М. Розанов, А. Збруев, Л. Савельева, И. Иванов, А. Баширов, М. Данилов, А. Куйятте, Г. Саакян, Ю. Шумило и другие.

## Киностудия «Ленфильм»

**«Нечистая сила»**, 14 ч.
Автор сценария и режиссер Э. Ясан. Оператор И. Багаев. Художник С. Романовский. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Г. Голубева.
Роли исполняют: П. Андреев, Р. Маркова, Р. Карцев, В. Григорюк, А. Сливников, И. Бразговка, О. Кабо, В. Шевельков, П. Юрченков, Н. Устинов, А. Дударенко, Ю. Башков и другие.

**«Сто солдат и две девушки»**, 10 ч.
Автор сценария и режиссер С. Микаэлян. Оператор В. Ильин. Художники Б. Бурмистров, Е. Гуков, В. Орлов. Композитор А. Петров. Звукооператор К. Кузьмин.
Роли исполняют: М. Мелдере, А. Сайко, А. Тимошкин, Н. Устинов, А. Ясулович, В. Поляков, В. Яворский, Г. Килибаев, Г. Оганесян, Б. Ибрагимов и другие.

## Литовская киностудия

**«Не помню лица твоего»**, 8 ч.
Автор сценария Л. Яцинявичюс. Режиссер Р. Банионис. Оператор И. Томашявичюс. Художники Г. Лаурушас, Л. Римкус. Композитор Ф. Литенас. Звукооператор Р. Федаравичюс.
Роли исполняют: И. Росенайте, Л. Жилис, Д. Меленайте, Л. Паугис, А. Келерис, Э. Коризнайте, А. Шавялис, Г. Яраминайте, А. Марцинкявичюте, Р. Шаяука, Г. Карка и другие.

## Киностудия «Молдова-филм»

**«Западня»**, 9 ч.

Автор сценария А. Бусуйок, при участии Б. Конунова. Режиссер Б. Конунов. Оператор В. Яковлев. Художник С. Булгаков. Композитор В. Дынга. Звукооператор А. Олару.
Роли исполняют: С. Данаилов, С. Тома, Б. Бекет, В. Друк, Т. Саенко, В. Ротару, Д. Дариенко, Г. Сайфулин, В. Матюхин, Е. Лазарев, В. Антюк, М. Йорга и другие.

## Киностудия «Казахфильм», при участии «Эль-Аламия» (Египет)

**«Султан Бейбарс»** (по мотивам повести М. Симашко «Емшан»), 15 ч.
Авторы сценария Б. Мансуров, М. Симашко. Режиссер Б. Мансуров. Операторы Б. Бахтыбеков, Н. Васильков. Художники Р. Одинаев, М. Колбасовский. Композитор А. Луначарский. Звукооператор К. Кусаев.
Роли исполняют: Н. Жантурин, Д. Бейсенов, Ф. Аманкулов, Т. Плотникова, Б. Хмельницкий, А. Джаллыев, Г. Чохонелидзе, М. Махмадов, К. Кожабеков, Л. Ман, Г. Сарчемилидзе, Г. Хани-Заде и другие.

## Киностудия «Союзмультфильм» (СССР) и «Творческая студия № 5» (Румыния)

**«Мария, Мирабела в Транзистории»**, 8 ч.
Авторы сценария В. Ежов, Ион Попеску-Гопо. Режиссеры Ион Попеску-Гопо, В. Пекарь. Художники Константин Симионеску, Т. Колюшева. Операторы Алеку Попеску, К. Расулов. Композитор Е. Дога. Звукооператоры Дан Ионеску, Раду Бобок, Б. Фильчиков.
Роли исполняют: Е. Зайцева, Жорж Войку, Михай Бисеричану, Хорацию Мэлэеле, Оана Пеля, Иоана Морару, Андриану Кучинска, Г. Григориу, Стела Попеску, Ион Дикисяну и другие.

## Зарубежные фильмы

**«А теперь куда?»**, 9 ч.
Производство «Бояна» (Болгария)
Авторы сценария Георгий Данаилов, Рангел Вылчанов. Режиссер Рангел Вылчанов. Оператор Радослав Спасов. Художник Ирина Стойчева. Композитор Кирилл Дончев.
Роли исполняют студенты Института театрального искусства имени Крыстю Сарафова.

**«Бродяга и лебедь»**, 10 ч.
Производство Гуансийской киностудии (Китай).
Автор сценария Чэнь У. Режиссер У Иньсюнь. Оператор Чжу Динюань. Художник Сы Сюнь. Композитор Ян Шао И.
Роли исполняют: Ли Баотянь, У Дань, Лян Цинган, Цянь Чжанган, Ли Чжунхуа, Хэ Чжупин и другие.

**«Смерть бюрократа»**, 9 ч.
Производство Института искусства и кинематографии (Куба).
Авторы сценария Альфредо Л. Дель Куэто, Рамон Ф. Суарес, Томас Гутьеррес Алеа. Режиссер Томас Гутьеррес Алеа. Оператор Рамон Ф. Суарес. Художник Луис Маркес. Композитор Лео Брауэр.
Роли исполняют: Сальвадор Вуд,

По многочисленным просьбам читателей возобновляем публикацию фильмографических сведений по игровым фильмам — советским и зарубежным, выходящим на экраны страны.

Сильвия Планас, Мануэль Эстанильо, Гаспар Де Сантелисес, Таня Альварадо, Педро Пабло Асторга.

**«Кинопробы»** («Пробные съемки»), 11 ч.
Производство «Икс» (Польша).
Авторы сценария Агнешка Холланд, Павел Кендзерский, Ежи Домарадзкий, Феликс Фальк. Режиссеры Агнешка Холланд, Павел Кендзерский, Ежи Домарадзкий. Оператор Яцек Зыгадло. Художники Роман Волынец, Хенрик Павлович. Композиторы Анджей Палка, Мацей Познаньский, Анджей Печиньский.
Роли исполняют: Дарья Трафанковска, Анджей Печиньский, Мирослава Мархелюк, Уршуля Моджиньска, Веслава Квасьневска, Збигнев Бельский, Александр Мачеевский, Богдан Бентын; в съемках принимали участие Анджей Вайда, Даниэль Ольбрыхский и другие.

**«Эгрета из слоновой кости»**, 7 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Раду Анесте Петреску. Режиссер Георге Наги. Оператор Аурел Костракевич. Художники Иоана Корчова, Раду Корчова. Композитор Дан Креймерман.
Роли исполняют: Овидиу Юлиу Молдован, Беатрис Кристя, Богдан Карп, Джулиан Доман, Микаэла Думитру, Андрей Явар, Сорин Лазэр и другие.

**«Пугало из чердачного окна»**, 9 ч.
Производство «Готвальдов» (Чехословакия).
Авторы сценария Эдуард Пергнер, Радим Цврчек. Режиссер Радим Цврчек. Оператор Карел Копецкий. Художник Зденек Розкопал. Композитор Ондржей Соукуп.
Роли исполняют: Рудольф Грушинский, Яна Штепанкова, Катка Шулайова, Петр Жижка, Михал Дочоломанский, Йозеф Комр и другие.

**«Я уже не боюсь»**, 8 ч.
Производство «Готвальдов» (Чехословакия).
Авторы сценария Отакар Косек, Петр Крженек. Режиссер Отакар Косек. Оператор Иржи Колин. Художник Петр Смола. Композитор Вадим Петров.
Роли исполняют: Михал Пешек, Иржи Коритарж, Лукаш Махалинек, Яна Плихтова, Владимир Дурдик, Мария Логойдова, Мирослав Горак и другие.

**«Клич свободы»** (по книгам Дональда Вудса «Бико» и «Как накликать на себя беду»), 15 ч.
Производство «Марбл Арч» (Великобритания).
Автор сценария Джон Брайли. Режиссер Ричард Аттенборо. Оператор Ронни Тейлор. Художник Стюарт Крейг. Композиторы Джордж Фентон, Джонас Гвамгва.
Роли исполняют: Кевин Клайн, Пенелопа Уилтон, Дензел Вашингтон, Джон Харгривз, Кевин Макнелли, Ян Ричардсон и другие.

**«Люби и верь»**, 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.
Производство «Санджу Мувиз» (Индия).
Автор сценария и режиссер Д. Раджендра Бабу. Оператор Лоренс Де Суза. Художник Р. Варман. Композитор Баппи Лахири.
Роли исполняют: Говинда, Мандакини, Кадер Кхан, Нирупа Рой, Аруна Ирани, Анурадха, Ом Шивпури, Чандра Шекхар, Мохан Чоти, Джамшед, Гита Капур, Лакшми Патель.

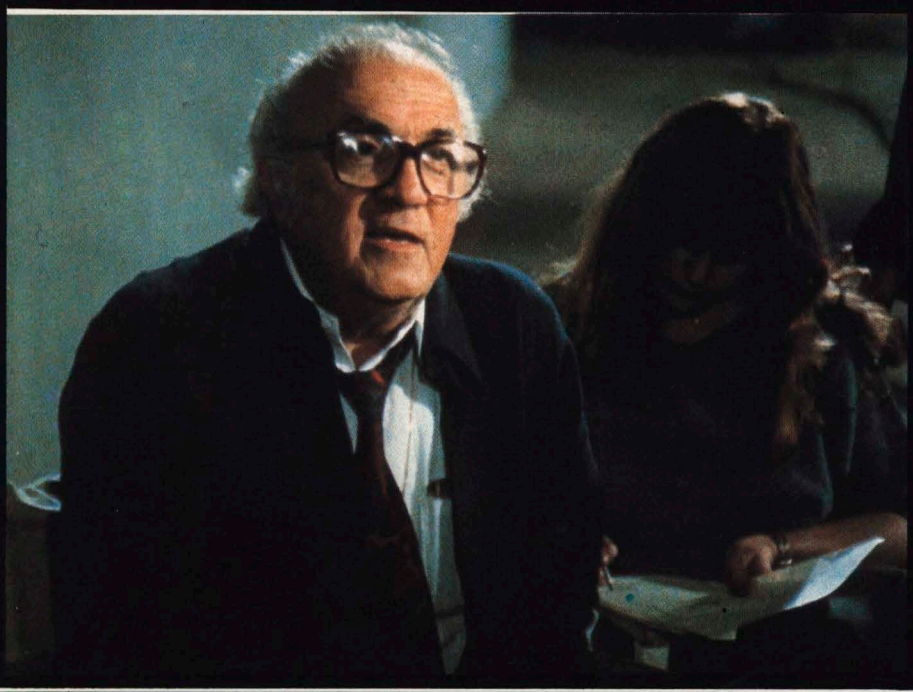
**«Отель «Пушпак»** («Пушпак»), 14 ч.
Производство «Мандакини Читра» (Индия).
Автор сценария и режиссер Синтитам Шриниваса Рао. Оператор Гаури Шанкар. Художник Тота Тхарани. Композитор Вайдья Натхан.
Роли исполняют: Камал Хасан, Амала, Тину Ананд, Самир Кхакар, К. С. Рамеш, Пратап Потхан, П. Л. Нарайан и другие.

**«В крайнем случае, я тебе ничего не скажу»**, 11 ч.
Производство «Фалько фильм» (Италия).
Автор сценария и режиссер Франко Россетти. Оператор Пьер Луиджи Санти. Художник Гайа Романини. Композитор Детто Мариано.
Роли исполняют: Массимо Вертмюллер, Фран Фулленвидер, Карло Де Мейо, Инга Шульман, Энцо Торрака, Лука Спортелли, Винченцо Гварини, Карло Таранто, Алессандра Панелли и другие.

**«Полет навигатора»** (по мотивам рассказа Марка Бейкера), 9 ч.
Производство «Викинг фильм» (Норвегия) — «Нью Стар Энтертейнмент» (США).
Авторы сценария Майкл Бартон, Мэтт Макманус. Режиссер Рэндал Клейзер. Оператор Джеймс Гленнон. Художник Уильям Дж. Крибер. Композитор Алан Сильвестри.
Роли исполняют: Джой Креймер, Вероника Картрайт, Клифф Де Янг, Сара Джессика Паркер, Мэтт Эдлер, Говард Хессеман и другие.

**«Влюбленный мужчина»**, 10 ч.
Производство «Камера один («Александр фильм») Ж.М.С.» (Франция).
Автор сценария и режиссер Диана Кюри. Оператор Бернар Зитцерман. Художник Дин Тавуларис. Композитор Жорж Делерю.
Роли исполняют: Грета Скаччи, Питер Койот, Клаудиа Кардинале, Питер Ригерт, Джон Берри, Винсент Линдон, Джеми Ли Кёртис и другие.

20 января 1990 года
исполняется 70 лет со дня рождения
великого итальянского кинорежиссера
Федерико Феллини.



Материалы о творчестве Феллини мы публикуем в этом номере.

Индекс 70402 Цена 1р30к

# ИСКУССТВО КИНО

1 90

В первой половине 1990-го года читайте:

под рубрикой "ИК". Избранная проза", открытой повестью Эфраима Севелы "Остановите самолет – я слезу!", завершение публикации романа американского писателя Айры Левина "Ребенок Розмари", ставшего основой знаменитого "фильма ужасов" режиссера Романа Поланского;

под рубрикой "Сюжеты и факты", начатой репортажем Жореса и Роя Медведевых "Кто сумасшедший?", будут напечатаны записки Юлии Аксель – внучки Л.Д. Троцкого – "История моего одиночества", подготовленные для журнала Борисом Руниным;

в числе сценариев – "Гибель Отрара" Алексея Германа и Светланы Кармалиты, "Чокнутые" Владимира Кунина и Кима Рыжова;

в новой рубрике журнала "Мир души" – материалы из отечественного и зарубежного культурного наследия (психология, философия, этика, эстетика), малоизвестные работы Н. Бердяева, З. Фрейда, В. Ходасевича, П. Флоренского, Е. Гротовского, Мих. Чехова и др.

Вашему вниманию будут также предложены:

страницы "Рабочих тетрадей Г.М. Козинцева (1958–1969)",

лекции Андрея Тарковского, прочитанные на Высших режиссерских курсах,

произведения "Вам отказано окончательно" Александра Кабакова (в № 6 за 1989 год была опубликована его повесть "Невозвращенец") и "Зима 53-го года" прозаика и драматурга русского зарубежья Фридриха Горенштейна.